المختار من نقد ت. س. إليوت

اختيار وترجمة وتقديم: ماهر شفيق فريد

تصدير: جابر عصفور

الجزء الأول







المشروع القومي للترجمة

135

المشروع القومى للترجمة

المختـــار

من نقد ت. س. إليوت

(الجزء الأول)

اختيار وترجمة وتقديم

ماهر شفيق فريد

تصدير

جابر عصفور



٢٠٠٠

هذه ترجمة مختارات من نقد ت . س . إليوت

من عدة كتب ومجلات وصحف

SELECTED CRITICISM

BY

T. S. ELIOT

فهرس

تصدير بقلم د . جابر عصفور 7
تقديم 27
ت . س . إليوت ناقداً أدبيًا 35
ت . س . إليوت مفكرًا سياسيًا 82
المختار من نقد إليوت : 87

كتب (مختارات)

من « الغابة المقدسة » (١٩٢٠) 88
من « آية توقير لجون دريدن » (١٩٢٤) 164
من « إلى لانسلوت أندروز » (١٩٢٨) 168
من « جون دريدن الشاعر الكاتب المسرحي الناقد » (١٩٣٢) 195
جدوى الشعر وجدوى النقد (١٩٣٣) 197
وراء آلهة غريبة (١٩٣٤) 303
من « الصخرة » (١٩٣٤) 343
من « مقالات قديمة وحديثة » (١٩٣٦) 345
من « مقالات مختارة » (طبعة ١٩٥١) 359



تصدير

شعرت بفرحة غامرة عندما وضع أمامى القائمون على تنفيذ المشروع القومى للترجمة ، فى المجلس الأعلى للثقافة، ثلاثة مجلدات ضخمة، يجاوز عدد صفحات كل واحد منها ستمائة صفحة من القطع الكبير بعنوان «المختار من نقد ت. إس. إليوت». اختارها وترجمها وقدم لها ماهر شفيق فريد. والواقع أنها ليست «مختارات» بالمعنى الذى قد يتبادر إلى الذهن، وإنما هى أقرب إلى الأعمال شبه الكاملة إذا أردنا الدقة، فقد ترجم ماهر شفيق فريد أكثر من نصف نصوص إليوت النقدية والفكرية، ولم يستثن منها إلا القليل، خصوصا ما سبقه إلى ترجمته من يثق هو فى ترجمته، على نحو ما فعل مع ماكتبه إليوت عن الثقافة فى كتابه الذى ترجمه أستاذنا الدكتور شكرى عياد على سبيل المثال. أما بقية كتب إليوت ومقالاته فلم يترك ماهر شفيق فريد منها شيئا ذا بال من وجهة نظره، وترجم كل ما رآه مهما، وهو كثير جدا، يمثّل أهم ما كتبه إليوت على امتداد حياته. ودليل ذلك تضخم هذه المجلدات الثلاثة التى تصدر عن المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، وتضم كتابات إليوت فى مجالات النقد الأدبى والفكر الثقافى والدينى، وذلك فى ترجمة مبينة، تشبع توقعات القارئ الذى يريد أن يتعرف إليوت الناقد والمفكر على أكمل وجه .

ولذلك أخذت المجلدات الثلاثة إلى المنزل كى أفرغ لها فى هدوء، وأتابع ما فعله زميلى ماهر شفيق فريد الذى تخرج معى فى السنة نفسها فى كلية الآداب بجامعة القاهرة ، وإن انتسب هو إلى قسم اللغة الإنجليزية وانتسبت أنا إلى قسم اللغة العربية ، ولكنه ظل وثيق الصلة بقسم اللغة العربية وأساتذته، ولا أدل على ذلك من أنه بدأ مشروعه الضخم بترجمة إليوت فى مجلة «الأدب» التى كان يرأس تحريرها أمين الخولى، وتصدر عن مبادئ «جماعة الأمناء» التى انتسب إليها زميلى فى مطلع الصبا، وبدأ ترجمة نصوص شاعره الأثير وناقده المفضل على صفحات مجلة «الأدب» حتى من قبل أن يتخرج فى قسم اللغة الإنجليزية. وأذكر أننى طالعت ترجماته الباكرة فى مطالع الستينيات ، وظللت أتابعها معجبا بزميلى الذى لم يتخل عن دأبه ومثابرته ، وظل على إخلاصه فى البحث ، وأمانته فى النقل ، وزهده فى الشهرة التى سعى إليها بعض أساتذته الذين شغلوا الدنيا والناس بالكلام عن ت. إس. إليوت ، مع أن أكثر كلامهم عن إليوت ينطبق عليه – فى التحليل الأخير – ما قاله ابن قتيبة قديما عن الكلام الذى حلا لفظه دون معناه فإذا فتشته لم تجد تحته طائلا.

وقد أصدر ماهر شفيق – قبل مختارات إليوت النقدية – مجلدين مهمين ، يجمعان أهم إنتاج إليوت الإبداعى ، أولهما «قصائد من ت. إس. إليوت» سنة ١٩٩٦، وثانيهما « شذرات شعرية ومسرحية » سنة ١٩٩٨. وقد فرغ – فيما أخبرنى، وفيما كتب فى تقديمه – من إعداد مجلد ثالث عنوانه : دراسات عن ت . إس. إليوت، يضم دراسات بيوجرافية وببليوجرافية ونقدية عن إليوت ، ترجمها من كتابات نقاد مختلفين، بريطانيين وأمريكيين ، وبعض نقاد الشرق ، وهى دراسات تغطى جوانب إليوت الأدبية الثلاثة : شاعرا وكاتبا مسرحيا وناقدا. وبعض هذه الدراسات مراجعات لكتب مؤلفة عن إليوت ، أو فصول من كتب عنه . وقد جمع ماهر مادة هذا الكتاب الذى أرجو أن يرى النور قريبا ، فى المشروع القومى للترجمة، من كل ما وقع تحت يديه من دراسات أو مقالات عن إليوت من مئات الكتب والدوريات الإنجليزية والأمريكية ، بل الأسترالية والنيوزيلندية ، وذلك فى دأب يكشف عن دلالات متعددة، أولاها علاقة الانجذاب الخاصة التى وصلت عقل زميلى ووجدانه بإبداع إليوت وأفكاره .

والواقع أننى لا أعرف على وجه التحديد الدوافع الأولى التى دفعت ماهر شفيق فريد إلى أن يصل حباله بحبال ت. إس. إليوت على هذا النحو، ويؤثره على غيره من الشعراء النقاد، ويهب أكثر من ثلاثين عاما من عمره لتقديمه وترجمة قصائده وكتاباته النقدية، بل ماكتب عنه، ذلك على الرغم من أن منهج إليوت النقدى بنزعته الموضوعية الثابتة يتعارض والنزعة الانطباعية التى تهيمن على كتابات ماهر شفيق فريد ومواقفه. ربما كان الشعور الدينى العميق الذى يتجذر فى شعر إليوت وكتاباته هو سبب انجذاب ماهر إليه. وربما كان السبب تأكيد إليوت أهمية التقاليد وإبراز حتمية انتساب المبدع أو الناقد إليها بموهبته الفردية التى تعمل على هدى من تراثها ، وداخل سياقاته التى تتجدد بكل كتابة فردية. وربما كان السبب النزعة الفردية التى تنطقها حدة الانفصال عن الآخرين والتوحد دونهم ، أو النزعة الانطباعية التى تبحث عن بديل يعادلها .

قد يصدق هذا السبب أو ذاك ، وقد تصدق الأسباب كلها، مجتمعة، فى حالة ماهر شفيق فريد، لكن المؤكد أن إقباله على إليوت لم يكن مفصولا عن مناخ ثقافى، كان سائدا من الخمسينيات إلى نهاية السبعينيات على الأقل، مناخ تجاوبت فيه عمليات استقبال كتابات إليوت لتحقق إشباعا لحاجات ثقافية عامة. ولذلك لم تكف الثقافة العربية – لثلاثة عقود على الأقل – عن إعادة إنتاج كتابات إليوت وتأويلها لتأدية أكثر من وظيفة. أولاها مواجهة بقايا الرومانسية العربية الآفلة التى بدت كتابات إليوت خير أداة لنقدها ونقضها ومجاوزتها فى آن. ومعروف أن إليوت حافظ، فى

حنينه إلى مثل أعلى كلاسى، على عدائه للرومانسية بوجه عام، شأنها فى ذلك شأن النزعات الانطباعية والعلمية الزائفة فى النقد الأدبى. وبقدر ما كانت قصائده تتيح للمتذوق والمبدع العربى إمكانا مغويا بمجاوزة الرومانسية، خصوصا فى تصاعد التمرد على ميوعتها العاطفية بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، كانت كتاباته النقدية تنقض النقد الانطباعى، وتدعو إلى نقد موضوعى ينصب على العمل الأدبى لا على صاحبه، وعلى تحليل النص لا محاكمة الكاتب بسبب أفكاره أو معتقداته التى يستنطقها الناقد استنطاقا قمعيا من النص .

وكانت هذه الوظيفة قرينة وظيفة أخرى لم تخل من نوازع إيديولوچية، خصوصا من الزاوية التى اختزل بها نقد إليوت اختزالا فى مرحلته الأولى النقدية ليغدو نقدا جماليا فحسب، يخلو من الهم الاجتماعى، ويمكن توظيفه لمواجهة الواقعية الاشتراكية ونظريات الانعكاس النى ظلت تقارب الأدب مقاربة تراوح بين قطبى الالتزام والإلزام. وكانت أفكار إليوت عن «المعادل الموضوعى» وعن نفى المعنى الاعتقادى أو الإيديولوچى، وعن لشعر الذى هو هروب من الشخصية والانفعال، والذى هو إبداع جديد ناجم عن تركيز عدد بالغ الكثرة من الخبرات، وعن الشاعر الذى تحول إلى وسيط تجتمع فيه الانطباعات والتجارب على أنحاء فريدة غير متوقعة، أقول: كانت هذه الأفكار وغيرها بمثابة تنظيرات تواجه النظريات التى تنطلق من العمل الأدبى إلى خارجه، بحثا عن علة تولده الفردية أو الاجتماعية، أو صداه المقصود فى حياة الفرد أو الجماعة. هكذا، سمعنا عن العمل الفنى الذى هو مستقل بذاته، ومكتمل بنفسه، وعن نقد إليوت الموصول بحركة «النقد الجديد» التى استخدمت منطلقاتها النظرية ونماذجها التطبيقية فى الدفاع عن استقلال الفن ضد دعاة الأدب الهادف والالتزام .

ويبدو أننا، لكى نفهم الحماسة العامة لإليوت فى مناخ هذه الفترة، علينا أن ننقل عن دراسة ماهر شفيق، الخاصة بأثر إليوت فى الأدب العربى الحديث، إشارته إلى ولع أدبائنا بترديد اسم إليوت، والزج به فى كل مناسبة، حتى علت الأصوات بالشكوى من هذا السرف، فكتب لويس عوض عقب عودته من مؤتمر للكتاب فى اسكتلندا (جريدة «الأهرام» ٦٢/٩/٧) قائلا: «نحن لانزال نتحدث عن ت. إس. إليوت كأنما الإنجليز قد توقفوا عن كتابة الشعر منذ إليوت». وكتب محمد إبراهيم أبو سنة فى مجلة «الثقافة» (١٩٦٤/٤/١٤) مؤكدا «أن الاهتمام بإليوت فى السنوات الأخيرة قد حجب عن عين الحركة الشعرية فى بلادنا كثيرا من أغنى وأخصب العناصر الشعرية الأخرى فى العالم». وكتب على شلش فى مقالة له عن و. هـ. أودن (مجلة «الشعر» يونية – حزيران ١٩٦٥) موضحا أنه «كان من الآثار السيئة لما كتب فى لغتنا عن الشاعر الراحل ت.

إس. إليوت أننا كدنا نقتنع بأنه مرادف للشعر الإنجليزى المعاصر، وأن لا ثانى له».

والواقع أن التهوس بإليوت ارتبط برأى ثقافى عام، صاغه صلاح عبدالصبور فى المقالة التى كتبها تقديما لترجمة ماهر شفيق فريد لقصائد ت. إس. إليوت، عندما أكد أن لإليوت مكانا فى شعر القرن العشرين «لا يكاد يسامته فيه أحد رغم الغنى الباذخ لهذا القرن بكبار الشعراء، ورغم الصخب المتجدد للمذاهب المتتابعة من إبداع الشعر ونقده منذ أفول الرومانتيكية حتى الآن». ولم يكن صلاح عبدالصبور الشاعر بعيدا عن إليوت الشاعر الذى تأثر بتقنياته المعروفة، خصوصا طرائقه فى السخرية والمفارقة والتضمين، فضلا عن صياغة الأقنعة الرمزية وبناء القصيدة من حركات متجاوبة حتى فى اختلافها. ولم يكن صلاح عبدالصبور بالقدر نفسه بعيدا عن إليوت الكاتب المسرحى الذى تأثر به فى مسرحه الشعرى، ابتداء من تجربته الأولى عن مأساة الحلاج، وذلك على النحو الذى دفع الكثيرين إلى المقارنة التفصيلية بين مسرحية إليوت «مقتلة فى الكاتدرائية» و«مأساة الحلاج» على مستويات متعددة. ولا يختلف الأمر كثيرا فى حالة شعراء آخرين من أقران صلاح عبدالصبور، فأثر ت. إس. إليوت الشاعر يمتد ليشمل بدرجات متباينة العديد من قصائد السياب والبياتى وأدونيس (خصوصا المقاطع الأولى من قصيدة «الفراغ») وجبرا إبراهيم جبرا وبلند الحيدرى وإبراهيم شكرالله ويوسف الخال وغيرهم من رواد شعر الحداثة العربية المعاصرة، فضلا عن النقاد الذين وجدوا فى نقد إليوت ملاذا من نظرية التعبير التى دفعتهم تحولات الواقع الإبداعى إلى هجرانها والتعلق بنقائضها.

وقد حثهم على ذلك ما أحدثه شعر إليوت ونقده من ثورة فى الذوق الأدبى لجيله والأجيال اللاحقة على السواء. ودليل ذلك مسارعة مجلة «الأديب» اللبنانية إلى نشر قصيدة إليوت الشهيرة «أغنية العاشق بروفرك» التى ترجمها كل من بلند الحيدرى ودزموند ستيوارت فى شهر آب (أغسطس) سنة ١٩٥٥، وكان ذلك بعد سنوات قليلة من نشر عبدالغفار مكاوى ترجمته لقصيدة «الرجال الجوف» فى مجلة «الثقافة» القاهرية سنة ١٩٥٢. وقد مضت أبعد من ذلك فى الدرب نفسه مجلة «شعر» اللبنانية منذ أعدادها الأولى، فقد صدر عددها الثانى فى نيسان (أبريل) سنة ١٩٥٧ يحمل ترجمة قصيدة «أربعاء الرماد» وتعريفا بإليوت وشعره من إعداد منير بشور الذى احتفى بطريقة إليوت الجديدة فى الكتابة الشعرية، تلك الطريقة التى حطم بها إليوت «كل ما كان الشعراء الرومنطيقيون يعتبرونه حقيقة فى الحياة». ويلفت بشور الانتباه إلى ما قام به إليوت من وصل بين إيقاع الشعر وما أسماه إيقاع العصر، مؤكدا أن التجديد ليس الكتابة عن مظاهر الحضارة الحديثة أو مخترعاتها، وإنما توثيق علاقة

التجاوب بين الشاعر ومضامين العصر الذى يعيش فيه. وتمضى مجلة «شعر» فى خطة تقديم إليوت إلى العربية، ويحمل عدد شتاء ١٩٥٨ ترجمة القسم الأول من مسرحية «مقتلة فى الكاتدرائية». وسرعان ما تلحق «شعر» هذه الترجمة، فى السنة نفسها، بتقديم «مختارات شعرية من ت. إس. إليوت». وكانت هذه المختارات الحلقة الأولى فى سلسلة «ترجمات من الشعر المعاصر» التى أصدرتها المجلة. وقد ضمت المختارات مسرحية إليوت «مقتلة فى الكاتدرائية» (١٩٣٥) التى ترجمها إبراهيم شكر الله، وهو رائد مصرى من رواد الحداثة المنسيين، أسهم فى مجلة «شعر» منذ أعدادها الأولى، وظل يدعمها إلى أن صرفه العمل فى جامعة الدول العربية عن التفرغ للكتابة الشعرية. وضمت المختارات كذلك قصيدة «أغنية العاشق بروفرك» (١٩١٧) ترجمة بلند الحيدرى ودزموند ستيوارت، كما ضمت ترجمة منير بشور لقصيدة «أربعاء الرماد» (١٩٣٠) وترجمة يوسف الخال لقصيدة «الرجال الجوف» (١٩٢٥) وقصيدة «الأرض الخراب» (١٩٢٢) التى اشترك فى ترجمتها أدونيس ويوسف الخال .

والواقع أن إسهام أدونيس وإبراهيم شكر الله وبلند الحيدرى ويوسف الخال فى ترجمة ما اختاروه من إبداع إليوت إنما يدل على التأثير الباكر لإليوت فى شعراء حركة الحداثة العربية، تلك الحركة التى وضعت فى موضع الصدارة من تياراتها، إلى جانب من سبق، شاعرا بارزا مثل بدر شاكر السياب الذى لم يخف أو ينكر تأثره بشعر إليوت، وأسهم، بدوره، فى الترجمة عنه، جنبا إلى جنب صلاح عبدالصبور الذى ظل لإليوت الشاعر مكانة كبيرة فى نفسه لا تقل عن منزلة إليوت الناقد. وأحسب أن ماكتبه إليوت عن «العقل الحديث» فى كتابه «فائدة الشعر وفائدة النقد» كان مدخلا لكثير من هؤلاء الشعراء إلى تأسيس مغايرة إدراكهم للعالم وعونا على تأصيل نظرية نقدية جديدة سرعان ما اكتسبت حضورها الواعد بكتابات أمثال معاوية نور السودانى، ولويس عوض ومحمد مصطفى بدوى المصريين، وإحسان عباس الفلسطينى، وغيرهم من الرواد الذين كتبوا وترجموا عن ت. إس. إليوت الناقد الذى أصبح نقده علامة وعى مغاير وحساسية جديدة.

ولا أريد أن أبالغ فى الأمر، كما يفعل زميلى ماهر شفيق فريد أحيانا، وأنقل تقديرات مغالية عن قيمة إليوت النقدية، خصوصا عن أولئك الذين لم يكتفوا بالقول إنه أضاف إلى النقد الأدبى كثيرا من المبادئ التى لم يتخل عنها هذا النقد إلى اليوم، بل مضوا فى تأكيد أنه أرهص بأفكار ورؤى كانت بداية من بدايات نظريات التأويل (الهرمنيوطيقا) المعاصرة والمداخل الظاهراتية (الفينومينولوچية) إلى الأدب، فضلا عن مسألة موت المؤلف ودور القارئ فى عملية التفسير فيما يؤكد ماهر شفيق فريد فى

تقديمه للمختارات النقدية. أقول لا أريد أن أبالغ في الأمر على هذا النحو، وأكتفى بأن أنقل محترسا عن تقديم المختارات ما وصف به رينيه ويليك إليوت الناقد، فى منتصف الخمسينيات، بأنه أهم ناقد فى القرن العشرين فى العالم الناطق بالإنجليزية، وأن تأثيره فى ذوق العصر الشعرى بالغ الوضوح. وأستبدل فى احتراسى بعبارة «أهم ناقد فى القرن» عبارة «واحد من أهم نقاد القرن» فى العالم الناطق بالإنجليزية، كى أفسح مكانا لنقاد لا يقلون أهمية عن إليوت، خصوصا فى مجالات النظرية النقدية وتأصيل مبادئ النقد الأدبى، لكن هذا الاستبدال لا يقلل من أهمية إليوت الناقد، أو الشاعر، وتأثيره الذى جاوز العالم الناطق بالإنجليزية إلى العالم الناطق باللغة العربية.

وأحسب أن مناخ التهوس العربى بكتابات إليوت وقصائده ومسرحياته أعاد إنتاجه بأكثر من صورة، وفى أكثر من اتجاه، ابتداء من الصورة الاستهلالية التى رسمها أمثال معاوية نور فى السودان وأضاف إليها أمثال لويس عوض فى مصر، مرورا بالصورة الحداثية التى أنتجها شعراء ونقاد مجلة «شعر» البيروتية ومن انضم إلى مجموعتهم من أقطار عربية متعددة، وانتهاء بالصورة التى رسمها، تأويليا، الماركسيون التقليديون الذين ظلوا ينظرون إلى إليوت بوصفه شاعرا رجعيا، وذلك من قبل أن تتبلور الصورة اللاحقة المضادة التى قدمها الماركسيون الجدد الذين وجدوا فى شعره رؤيا إبداعية متقدمة، تنقض بصدق إدراكها الجمالى الوعى الإيديولوچى لمبدعها الذى وصف نفسه بأنه كلاسيكى فى الأدب، ملكى فى السياسة، أنجلو كاثوليكى فى الدين. وغير بعيد عن هذه الصور فى تعددها الصورة الموازية التى أشاعها ممثلو اليسار الليبرالى من أمثال غنيمى هلال وصلاح عبدالصبور. وأضيف، أخيرا، الصورة المغايرة التى لم تحمل من ملامح إليوت سوى قسمات مرحلته الجمالية الأولى، وهى الصورة التى عملت على إشاعتها مدرسة رشاد رشدى وتلامذته الذين تبنوا أفكار إليوت فى سياق اتباعهم كتابات «النقد الجديد». أعنى ذلك النقد الذى انطلق من كتابات إليوت النقدية الموازية لكتابات ريتشاردز فى العشرينيات، ومضى فى طريق سرعان ما تبعه أمثال زكى نجيب محمود ورشاد رشدى الذى اقتدى به تلامذته.

وأذكر، فى هذا السياق، مراجعات نقدية بالغة الأهمية للكتاب الذى أصدره رشاد رشدى بعنوان «ما (هو؟!) الأدب» سنة ١٩٦٠. وكان رشاد رشدى فى ذلك الوقت الناقد الأجهر صوتا فى إشاعة أفكار إليوت الجمالية على صفحات الجرائد والمجلات المصرية. وقد تتلمذت على كتابه الصغير، فضلا عن محاضراته، أجيال كاملة من خريجى قسم اللغة الإنجليزية فى جامعة القاهرة، وتعلم منه تلامذة من طراز محمد عنانى وسمير سرحان وعبدالعزيز حمودة وفاروق عبدالوهاب وماهر شفيق فريد، قبل

أن يشق كل واحد منهم لنفسه دربا مستقلا. وقد كتب محمد غنيمي هلال مقالا عنوانه «ما الأدب في نقد ت. إس. إليوت والنقد العالمي؟»(مجلة «المجلة» القاهرية يولية ١٩٦٠) أعيد طبعه فيما بعد في كتابه «في النقد التطبيقي والمقارن» (دار نهضة مصر للطباعة والنشر). ويبين مقال غنيمي هلال أن رشاد رشدي اختزل أفكار إليوت في زاوية واحدة فحسب، وأنه عرض لبعض أفكاره الباكرة دون أن يضعها في سياقها التاريخي، أو حتى يقارن بينها وبين غيرها التي صححها أو أضاف إليها فيما بعد. وكان ذلك يعني أن رشاد رشدي لم يقدم سوى مرحلة واحدة من مراحل إليوت، هي مرحلته الجمالية الباكرة، وتناسي أن مؤلف «الغابة المقدسة» و«مقالات مختارة» هو أيضا مؤلف «جدوى الشعر وجدوى النقد» و«وراء آلهة غريبة» و« ملاحظات نحو تعريف الثقافة». وهي الكتب التي تبرز الجوانب الأخلاقية والاجتماعية والدينية في نقد إليوت، وتضع الجانب الجمالي في نسق أوسع من وظائف الفن، نسق لا يقطع الصلة بين الكاتب وعصره.

وقد عرفت فيما بعد (من الدراسة التي كتبها ماهر شفيق فريد عن «أثر ت. إس. إليوت في الأدب العربي الحديث»، والتي نشرت مجلة «فصول» قسمها الأول في يوليو سنة ١٩٨١) أن كتاب رشاد رشدي «ما الأدب» أثار استجابات سلبية، عند نقاد من طراز محمد مندور وعبدالقادر القط، فضلا عن محمد غنيمي هلال وغيره من النقاد الذين دعوا إلى الالتزام وتأثروا بكتابات سارتر، إلى جانب الكتابات الماركسية لنظرية الانعكاس التي انطلق منها أمثال محمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس وحسين مروة. وكلها كتابات أسهمت في صنع المناخ المتوهج لأواخر الخمسينيات ومطالع الستينيات. وهو المناخ الذي تهوس بكتابات إليوت على أكثر من مستوى،ودفع - مع دوافع أخرى - زميلي ماهر شفيق فريد إلى معرفة إليوت معرفة عميقة، معرفة تجاوز النقل عن الآخرين إلى التعرف المباشر على كتابات إليوت النقدية ونصوصه الإبداعية، والغوص في فهمها بما يجعل من الفهم تملكا للمفهوم، ومحاولة تقديم هذه الكتابات تقديما يضيف إلى الوعي النقدي إضافات كمية وكيفية.

وأتصور أن ذلك، تحديدا، ما يميز ماهر شفيق فريد عن بقية تلامذة رشاد رشدي، بل ما يميزه عن أستاذه نفسه، فهو لم يكتف ببعض الأصل، ولم يستبدل صورة تأويلية بالأصل نفسه، بل عاد إلى الأصل مباشرة، ونظر إليه في كليته وشموله وتفاصيله على السواء، وعكف على دراسته سنوات وسنوات، في حماسة شبه صوفية، متعمقا كل ما كتبه إليوت، غير غافل عن شئ، منقبا حتى عن المقالات المتناثرة المجهولة التي كشف عنها، متتبعا تأثير إليوت في الكتابات العربية - مع التركيز على الكتابات

المصرية - على نحو لم يفعله سواه. وسرعان ما اكتشف - بعد أن ترجم أغلب ما كتبه إليوت، ودرس تأثيراته فى الحياة الثقافية المصرية بوجه خاص - أن المرء يوشك أن يخال إليوت - لفرط ما يسمع اسمه في أوساطنا الثقافية - قد سرى منا مسرى الدم فى العروق، وامتزج بالقرائح والأبدان، حتى إذا ألقى نظرة فاحصة على بعض ترجماته العربية أو عرض مفاهيمه النقدية أدرك خطأ هذا الظن، وعرف أن رواجه لم يكن إلا محصلة ألوان من سوء الفهم .

- ٢ -

وأتصور أن مسألة «ألوان سوء الفهم» التى يشير إليها زميلى ماهر شفيق فريد (فى سياق دراسته عن أثر إليوت فى الأدب العربى) تستحق المناقشة فى سياق تأويلى من منظور نظريات الاستقبال، وذلك بوصفها مسألة تحتاج إلى نوع من التحرير الذى يرفع التباس التعميم الخطر من ناحية، ويستبدل بالانطباع المرسل التدقيق المفصل من ناحية ثانية. ولا يكفى فى تقديرى، من هذا المنظور، أن نتحدث بإطلاق عن رواج إليوت فى الحياة الثقافية، أو نتحدث بإطلاق موازٍ عن هذه الحياة. وبالقدر نفسه لا يكفى أن نبدأ من عدم دقة الآخرين فى الترجمة والفهم، فالأهم، أولا، أن نصل هذا الرواج بالأوساط التى أكدته، أو المجموعات القرائية التى أبرزته، ومن ثم نحدد التيار أو التيارات التى ارتبط بها اسم إليوت وراج بينها رواجا له أسبابه، وذلك فى مقابل التيارات التى لم يرج بينها ولم يجد مكانا فيها. وعلاقات الغياب فى هذا السياق لها أهميتها التى تحدد فهم علاقات الحضور، خصوصا من الزاوية التى تجعل من التيار البعيد عن التأثر عاملا شارحا للتيار الذى تأثر بعض التأثر أو مضى بعيدا فى التأثر.

وأضيف إلى ذلك أنه من المهم، ثانيا، أن نحدد، تأريخا، التدرج الزمنى لرواج إليوت وشيوع تأثيره على امتداد الأقطار العربية التى تجاوبت فيها أصداء حركات التجديد أو الحداثة، سواء من منظور لحظة البداية الزمنية التى تصاعدت بحضور إليوت الشاعر الناقد، أو منظور لحظة النهاية التى هبطت بذلك الحضور إلى مستوى الغياب، خصوصا حين انداحت تأثيرات إليوت والنقد الجديد تحت وطأة ما أصبح أجد منها، واستبدل النقد بمقولات المعادل الموضوعى وما أشبهها مقولات البنية اللغوية أو البنية المتولدة وغيرها من مبادئ نظريات التأويل المحدثة (الهرمنيوطيقا) والعلامة (السميوطيقا) وغيرها.

ولا ينفصل عن ذلك، ثالثا، أهمية أن نحدد، موضوعيا، الأسباب التى دفعت تيارات بعينها فى الثقافة العربية الحديثة إلى الاستقبال الحماسى لأفكار إليوت النقدية

وقصائده ومسرحياته، بل ملاحظاته حول الثقافة، ووجدت فيها أفقا واعدا لمجاوزة ما كانت تعانيه هذه التيارات من مشاكل فكرية وعوائق إبداعية ومعضلات ثقافية. وبقدر ما تحول إبداع إليوت وفكره إلى «موضة» شائعة نتيجة ذلك الاستقبال الحماسى، خصوصا لدى الذين اكتفوا بالقشور دون اللباب، فإنه تحوَّل إلى حضور يحتذى أو يستلهم أو حتى يعارض إبداعيا، وإلى نموذج يفرض المحاورة معه بما يؤدى إلى الإفادة أو الإضافة نقديا، كما تحوَّل إلى نقد يمكن الأخذ عنه أو التأثر به ثقافيا. وكان ذلك فى كل الأحوال بواسطة عمليات من الاختصار أو الحذف، التعديل أو الإضافة، التفسير أو التأويل. بعبارة أخرى، عمليات من إعادة الإنتاج التى يعيد بها المُسْتَقْبِل إنشاء ما يستقبله، حسب شروط عملية الاستقبال الموصولة بأوضاع الثقافة المُسْتَقْبِلَة من ناحية، والمحكومة بعلاقات المعرفة التى تنتجها هذه الثقافة وأدوات إنتاجها من ناحية موازية.

ويمكن، من هذه الزاوية الأخيرة، أن نتحدث عن مغايرة الثقافات فى استقبال إليوت الشاعر الناقد على المستوى الأعم، كما يمكن الحديث عن مجموعات قرائية متباينة فى طرائق استقبالها داخل كل ثقافة على حدة، وذلك بما يجعل من صور إليوت المتعددة فى الثقافات تجسيدا لمشاغل هذه الثقافات التى تطبع همومها على صورة إليوت التى تصنعها كل واحدة منها من منظور اهتماماتها وأولوياتها وشجونها الذاتية. وفى الوقت نفسه، تجعل لإليوت المبدع والناقد والمفكر أكثر من صورة داخل كل ثقافة، حسب المجموعات القرائية التى تعيد إنتاج الأصل لتصنعه على هواها، ومن منظور همومها النوعية.

والمغايرة من هذا المنظور، ولمزيد من التوضيح، تبدأ من الثقافة التى ينتج النص المُسْتَقْبَل داخل علاقاتها، فى لحظة زمنية بعينها، وبواسطة مبدع أو مفكر ينتسب إلى مجموعة اجتماعية متميزة، خصوصا حين تتباين الاستجابات إلى هذا النص على مستوى التزامن أو مستوى التعاقب، كما حدث لقصيدة إليوت الشهيرة «الأرض الخراب» على سبيل المثال فى الثقافة الناطقة بلغتها. وقد أوضح الناقد الأمريكى Robert E. Knoll مغايرة الاستجابات إلى هذه القصيدة فى الكتاب الذى حرره بعنوان «عاصفة على الأرض الخراب» سنة ١٩٦٤، وجمع فيه أهم الاستجابات القرائية فى النقد المكتوب بالإنجليزية إلى زمن صدور كتابه، سواء من منظور تكوين القصيدة أو منظور وحدتها أو نظامها فى الإشارة أو المعتقدات المضمنة فيها أو الصور والرموز التى تنبنى بها ، أو نزعة الموت المنبثة فيها، بل كيف ظهرت القصيدة فى أمريكا واختلفت الاتجاهات فى استقبالها، مختارا تحليلات دالة كتبها نقاد من أمثال

كلينث بروكس، وجراهام هف، وداڤيد كريج، وكارل شابيرو، جنبا إلى جنب د. ى. س. ماكسويل، و ف. ر. ليفز، أو ف. ماثيسن وغيرهم من النقاد الذين أثارتهم «الأرض الخراب» فاستجابوا إليها، كل حسب طريقته فى التحليل والتفسير والتأويل، وكل حسب جهازه النقدى الذى تتوجه عدساته إلى الزاوية أو الزوايا التى تتجاوب وبناء الجهاز وما يقع فى بؤرة الصدارة من اهتماماته. ولعل الفائدة الأولى لمثل هذا النوع من التأليف أنه يرينا أن العمل الأدبى حمّال أوجه بطبيعته، وأنه يكتسب أوجها تفسيرية وتأويلية، تتعدد بتعدد المجموعات القارئة فى لغته أولا، وتختلف باختلاف تحولات الذوق فى هذه اللغة ثانيا.

وما يقال عن استقبال النص فى لغته الأصلية يقال أكثر منه حول عمليات استقباله فى اللغات التى ينتقل إليها بواسطة الترجمة، أو بواسطة ألوان مغايرة من التقديم، حيث يتفاعل النص والثقافة المنقول إليها سلبا أو إيجابا، ويدخل فى علاقات متغايرة الخواص مع تياراتها المتقبلة أو الرافضة، سواء من زاوية إمكان إدائه لوظائف بعينها داخل علاقات الثقافة المنقول إليها، ومن وجهات نظر التيارات التى تستعين به على ما هى فيه من مشكلات، أو من زاوية إمكان النفور الموازى الذى تتقبله به تيارات معادية للتيارات التى تستقبله استقبال الترحيب، أو استقبال الإسقاط الذى يعيد إنتاج النص المترجم لينطق هموم التيارات التى تتبناها، ويكتسب ملامحها الخاصة أو المائزة .

ويعنى ذلك أنه لا يمكن الحديث عن أثر إليوت الشاعر، مثلا، فى الشعر العربى المعاصر فى نوع من الإطلاق، فالتمييز واجب فى هذه الحالة بين التيارات التى تقبلته والتيارات التى رفضته، أو بين التيارات التى تحفظت إزاءه والتيارات التى تحمست له. وحتى فى دائرة التقبل – لو اقتصرنا على تجليات إليوت فى القصيدة العربية لشعراء الخمسينيات الذين تعلقوا به – فلابد من التفريق بين آليات استقبال ثلاثة تيارات على الأقل، أعاد كل منها إنتاج إليوت الشاعر على شاكلته: أولها التيار الماركسى الذى جمع بين السياب والبياتى لفترة قبل أن يهجر السياب الشيوعية، ويستبدل بالاشتراكية القومية.وثانيها التيار التموزى لشعراء مجلة «شعر» الذين ألحوا على أسطورة البعث الجديد فاستحقوا صفة الشعراء التموزيين التى أطلقها عليهم جبرا إبراهيم جبرا، مشيرا إلى أسطورة الولادة الجديدة المتكررة فى شعر يوسف الخال والسياب وأدونيس وغيرهم. وثالثها التيار الإنسانى الذى مضى فيه صلاح عبدالصبور على وجه الخصوص، حتى من قبل أن يعارض بقصيدته «الملك لك» قصيدة إليوت «أربعاء الرماد».

وما يقال عن عسية إعادة الإنتاج على مستوى الإبداع يمكن أن يقال عن العملية نفسها على مستوى الترجمة، حيث تختلف الترجمة باختلاف انتساب المترجم إلى مجموعة قرائية بعينها، تنتسب بدورها إلى تيار فكرى إبداعى، له آلياته القرائية التى هى عدسات تأويلية يتحوّر بها المعنى بأكثر من طريقة. ودليل ذلك، على مستوى الإبداع، اختلاف ترجمة قصيدة «الأرض الخراب» مابين أدونيس ويوسف الخال ولويس عوض وفائق متى وعبدالواحد لؤلؤة وماهر شفيق وغيرهم، وكذلك اختلاف ترجمة عبدالغفار مكاوى لقصيدة «الرجال الجوف» سنة ١٩٥٢ عن ترجمة يوسف الخال سنة ١٩٥٨ عن ترجمة لويس عوض سنة ١٩٦١..إلخ. والاختلاف هنا ليس «محصلة ألوان من سوء الفهم» أو حتى الخطأ بمعناه البسيط، وإنما هو – فى المقام الأول – محصلة ألوان من اختلاف الفهم، ومن ثم اختلاف الاجتهاد فى التعبير عن هذا الفهم الذى هو إعادة إنتاج للنص الأصلى حسب ثقافة المترجم، وموقفه الفكرى والإبداعى، ومن ثم انتسابه إلى هذه المجموعة القرائية أو تلك من المجموعات التى تطبع بطابعها الأفراد الذين ينتسبون إليها. ولا معنى كبيرا أو حاسما للحديث عن الخطأ البسيط المرادف للجهل فى هذا السياق، ما ظل المترجم ممتلكا اللغة المنقول عنها واللغة المنقول إليها.

ولن يختلف الوضع كثيرا لو تحدثنا عن ترجمة نصوص إليوت النقدية أو الفكرية، فالمؤكد أن الخلاف بين ترجمة رشاد رشدى لمقالة إليوت الشهيرة بعنوان «التقاليد والنبوغ الفردى» سنة ١٩٥١ (وأنا أنقل التواريخ عن ماهر شفيق فريد فى بحثه عن أثر إليوت فى الأدب العربى) وترجمة لطيفة الزيات للمقالة نفسها بعنوان «التقاليد والموهبة الفردية» سنة ١٩٦٤، ليس خلافا فى إتقان اللغة، أو ضعف العبارة العربية، وإنما هو – فى الأساس – خلاف فى طرائق الاستقبال الفردى، ومن ثم فى طرائق التفسير والتأويل التى تنعكس على اختيار هذه الكلمة دون تلك، أو تفضيل هذه الصيغة العربية على غيرها. يضاف إلى ذلك أنه خلاف يرتبط بتراكم التفسيرات (الأجنبية أو المحلية) التى تلاحقت بعد ترجمة رشاد رشدى المبكرة، والتى سبقت ترجمة لطيفة الزيات المتأخرة، وأسهمت على نحو مباشر أو غير مباشر فى تحديد أفق استقبالها الذى فرض تقنياته التأويلية الخاصة. وقل الأمر نفسه على ترجمة منح خورى للمقالة نفسها أو ترجمة محمد مصطفى بدوى، حيث يمكن لدارس نظريات التأويل (الهرمنيوطيقا) المعاصرة أو نقاد نظرية الاستقبال أن يجدوا مثالا جديرا بالانتباه والعناية فى دراسة اختلاف عملية الاستقبال باختلاف المجموعات القرائية المستقبلة، واختلاف طرائق الترجمة باختلاف طرائق التفسير الفردى، وما يترتب عليه من اجتهاد لغوى.

وليت ماهر شفيق فريد يكمل سنوات عشقه الصوفى لإليوت بإعداد دراسة عن ترجمات إليوت العربية من هذه الزاوية المغايرة، كاشفا عن اختلاف طرائق التأويل فى الترجمة باختلاف توجهات المترجمين الثقافية واختلاف همومهم الفكرية والإبداعية، خصوصا من حيث هم ممثلون لمجموعات قرائية متباينة. ولا ننسى فى هذا السياق أن ماهر شفيق فريد نفسه ينتسب واعيا أو غير واع إلى جماعة قرائية بعينها، وتأصلت فى ممارساته النقدية تقنيات نوعية كاشفة عن أفق الاستقبال النوعى لهذه الجماعة، سواء على مستوى الإفراد الذى يمثله ماهر أو مستوى الجمع الذى تتميز به الجماعة التى ينتسب إليها فى إجمالها. ويكفى للدلالة على ذلك أن أشير إلى ما لاحظه عبدالغفار مكاوى، فى حوار أجرى معه فى عدد أغسطس١٩٩٩ من مجلة اتحاد الكتاب فى القاهرة حيث وصف ترجمة ماهر شفيق فريد لشعر إليوت بأنها ترجمة دقيقة وأمينة، لكن «تشوبها اليبوسة فى بعض الأحيان، ويعتريها شئ من الجفاف». ولا فارق بين صفة «اليبوسة» أو صفة «الجفاف» فى هذا السياق، فكلتاهما صفة خلافية تجاوز دائرة الصواب أو الخطأ إلى دائرة الاجتهاد التى تختلف فيها مجموعة قرائية عن غيرها على مستوى الإفراد أو الجمع.

ولا يعنى ذلك بالطبع إغفال الخطأ فى الترجمة، أو عدم التمييز بين ألوان الجهل أو السهو أو سوء الفهم الناجم عن عدم المعرفة بالسياق أو وضع الكلمة الدلالى أو النحوى من ناحية، مقابل ألوان الاجتهاد فى التفسير والتأويل، ومن ثم الصياغة اللغوية العربية، فمثل ذلك التمييز واجب، والإشارة إلى الأخطاء لازمة لزوم التنبيه على ألوان الجهل أو السهو، وكل ذلك مهم لتقدم الفهم، لكن الأهم – مع الإبقاء على المهم – هو دراسة حالات المغايرة فى الترجمة، من حيث هى حالات دالة على تباين المجموعات القرائية فى الثقافة الواحدة. وأتصور أن مثل هذا النوع من الدرس التأويلى (الهرمنيوطيقى) والاستقبالى إنما هو درس يكشف عن التكوينات المتعارضة فى الوعى الذاتى للثقافة المتأثرة من ناحية، وعن الإمكانات المحتملة للقراءة – أو قابلية الانقراء – فى النصوص المؤثرة فى هذه الثقافة من ناحية ثانية. ولذلك فهو درس يصل بين مجالات معرفية متعددة، تجاوز الفهم الضيق الذى نسبه البعض إلى نقد إليوت حين تحدثوا عن العمل الأدبى المكتفى بنفسه، والمستقل بوجوده الموضوعى عن العالم الذى ينتجه على مستوى الإبداع، والعالم الذى يعيد إنتاجه على مستوى الاستقبال.

وأحسب أن زميلى ماهر شفيق فريد يمكن أن يضيف الكثير إلى كل من معرفتنا النقدية بإليوت الشاعر الناقد، ومعرفتنا النقدية بثقافتنا الأدبية، لو مضى فى هذا النوع من الدرس، مفيدا من نظريات التأويل والاستقبال فى نقد مابعد البنيوية. وكلى ثقة أنه

قادر على أن يمضى أبعد من الأفق الذى مضى فيه حين كتب منذ حوالى عشرين عاما دراسته عن تأثير إليوت فى الأدب العربى، وألحق بما كتب ما رآه مكملا له. فالأفق الأرحب الذى ينتظر أن نرتاده هو أفق الاستقبال الذى تصوغه طرائق تأويل وتقنيات تفسير متغايرة، تبنيها الثقافة فى علاقات تعارضاتها أو تبايناتها الذاتية، وينطق عنها المترجمون والشراح للنصوص الأجنبية، أو يجسدونها بمعنى لا يبعد كثيرا عن المعنى الذى قصد إليه لوسيان جولدمان عندما تحدث عن الذات المجاوزة للفرد فى علاقتها بالمجموعة الاجتماعية التى ينتسب إليها هذا الفرد.

– ٣ –

بقيت نقطة أخيرة يستهوينى الحوار حولها مع ماهر شفيق فريد فى جهده المضنى الذى أنتج «المختار من نقد ت. إس. إليوت». وهى نقطة خاصة بعملية الاختيار نفسها، سواء من حيث دلالة النصوص المختارة على نقد إليوت فى إجماله وتفصيله، أو دلالتها على كيفية اختيار ماهر شفيق فريد نفسه. وقديما قالوا إن اختيار الرجل قطعة من عقله لدلالة المختار على ذوق من يختار، خصوصا من حيث طرائق ترتيبه النصوص التى يختارها بالقياس إلى النصوص التى يختار منها. وإذا كان كل اختيار ينطوى على نوع من الحذف بالضرورة، ومن ثم إعادة ترتيب، فإن فعل الاختيار نفسه يتحول إلى فعل تفسيرى، يهدف إلى إبراز زاوية بعينها أو رؤية دون غيرها، كما يهدف إلى توصيل رسالة مرتبطة بمن يختار من ناحية، وما يريد توصيله إلى القارئ باختياره لنصوص بأعيانها من ناحية مقابلة. ولذلك يمكن أن نستبطن هموم عقل من يقوم بالاختيار وشواغله من العلاقات التى تتولد بين النصوص المختارة، ونحسب عليه وحده استجابتنا الإيجابية أو السلبية إلى ما قام باختياره، خصوصا بعد أن نقرأ المضمر أو المعلن من المبادئ التى تحكم عملية الاختيار فى كل حالة من حالاتها.

وقد وصف ماهر شفيق فريد عمله فى ترجمة نصوص إليوت بأنه جهد استغرق منه – على نحو متقطع وإلى جانب مشاغل أخرى – ستا وثلاثين سنة، من ١٩٦١ إلى ١٩٩٧. وجعل الأولوية فى الاختيار من نثر إليوت فى نقده الأدبى، وإن لم يغفل بعض كتاباته الاجتماعية والثقافية والدينية والسياسية التى لم تحتل موضع الصدارة بالطبع، فالمترجم ناقد ومعنى بالنقد الأدبى عند إليوت، ولا يتوقف عند كتاباته الأخرى إلا بالدرجة التى تعين على توضيح نقده فيما يبدو. وكان منطلق الاختيار أمرين فيما يقول، أولهما أن تكون النصوص المترجمة إضافة إيجابية إلى حقل الدراسات الإليوتية عندنا، وليست مجرد إعادة، أو تكرار لما سبق نقله. وثانيهما أن تكون للنصوص المترجمة إلى جانب أهميتها العامة أهمية خاصة بالنسبة لدارسى الأدب الإنجليزى

والمهتمين به، خصوصا بعد أن أصبح إليوت علامة بارزة من علامات الأدب الإنجليزى الحديث، مما يجعل التعرف على فكره النقدى واجبا من ألزم الواجبات.

لكن سرعان ما يضيف ماهر إلى هذين الأمرين أمرا ثالثا إكماليا، يتصل برأيه الخاص فى تعاقب كتابات إليوت. ويؤكد أن إليوت لم يكتب فى مرحلته الأخيرة شيئا يعادل فى أهميته كتاباته الأولى حين كان شابا فى العشرينيات، وأن قيمته الحقيقية تتمثل فى مقالاته التى هى من مثل «التقاليد والموهبة الفردية» (١٩١٩) و«وظيفة النقد» (١٩٢٣). وهى مقالات تدل على ما يشبهها من التأصيل النظرى أو النقد التطبيقى الذى ركز فيه إليوت كل مواهبه الفكرية فى بؤرة واحدة مكثفة، لا تنحرف عنها الأشعة، وهو ما لم يره المترجم متوافرا فى مقالاته ومحاضراته الأخيرة التى «يشوبها شئ من التهاون والنعومة والرغبة فى إصلاح المواقف، ويعوزها ما تتسم به المقالات الأولى من صرامة عقلية، وحدة وجدانية وجدية فى النظر والمعالجة».

وواضح أن ماهر شفيق فريد يتابع فى هذه النظرة - على نحو من الأنحاء - الناقد والباحث الأسترالى جورج واطسون فى كتابه «نقاد الأدب» (١٩٦٢) الذى يقسم فيه ممارسة إليوت النقدية إلى ثلاث مراحل: المرحلة الأولى تمتد من سنة ١٩١٩ إلى سنة ١٩٢٨، وتتسم بأنها مرحلة اهتمامات أدبية خالصة، وجه فيها إليوت اهتماما خاصا إلى كتاب إنجلترا المسرحيين فى القرنين السادس عشر والسابع عشر، إلى جانب شعراء الرمزية الفرنسية فى العقود الأخيرة من القرن الماضى. وتعقب هذه المرحلة مرحلة اهتمامات اجتماعية ودينية تمتد من سنة ١٩٢٩ إلى سنة ١٩٣٩، حين انضم إليوت إلى كنيسة إنجلترا، وأصبح أكثر محافظة فى توجهه الأدبى. وتأتى المرحلة الأخيرة بعد الحرب العالمية الثانية حين أصبح نجما يستمتع بمباهج شهرته، ويكتب مقالات ليست بالقدر نفسه من العمق الذى تميزت به الكتابات الأولى.

وسواء تقبل المختصون فى الدراسات الإليوتية هذا التقسيم أو استبدلوا به غيره، على طريقة الخلف أو التأويل المعارض، فإن الدال فيه هو دلالته على تحول إليوت من النزعة الجمالية التى ظلت مهيمنة على مرحلته الأولى خصوصا فى تركيزها على الأبعاد الشكلية فى العمل الأدبى، إلى نزعة اجتماعية لا تغفل الاهتمامات الإيديولوجية والثقافية التى هيمنت على مرحلته الثانية. وذلك هو الفارق بين مرحلة كتاب «الغابة المقدسة» ومرحلة كتابى «جدوى الشعر وجدوى النقد» و«وراء آلهة غريبة». ويبدو أن ماهر شفيق تبنى هذا التقسيم فى أحكامه على إليوت وتقييمه لمسار إنجازه المتعاقب فى تقديمه. وذلك موقف ترتب عليه نوع من الانحياز المضمر إلى الناقد الجمالى، ومن ثم التقليل المضمر - فيما شعرت على الأقل - من أهمية الناقد الاجتماعى بالقياس إلى الناقد الجمالى.

وكان يمكن لهذا الانحياز أن يحدث أثرا سلبيا فى عملية الاختيار. لكن من حسن الحظ أن التعاطف مع المرحلة الجمالية لم ينقلب إلى إطار مرجعى يحكم عملية الاختيار، فقد حافظ ماهر شفيق على موضوعيته، والتزم بخطة بسيطة، تعتمد على التتابع التاريخى لسنوات صدور الطبعات الأولى من الكتب جميعها، ابتداء من الكتاب الأول «الغابة المقدسة» وانتهاء بالكتب التي صدرت بعد وفاة إليوت نفسه فى الرابع من يناير سنة ١٩٦٥.

وأضاف ماهر إلى ذلك كله، خارج دائرة كتب إليوت، ما استغرق بعض المجلد الثانى وكل المجلد الثالث من نصوص نقلها عن كتيبات ومقالات ومحاضرات نشرت منفصلة، وعن كتابات أسهم بها إليوت فى كتب من تأليف أو تحرير أو ترجمة غيره، وعن مقدماته لكتب الآخرين، ومتفرقات من كتاباته وأقواله فى مناسبات مختلفة، منقولة عن كتب أو مقابلات أو مقالات عنه، فضلا عن مختارات من رسائل إليوت التى نشرتها زوجه. ولا يكتفى ماهر فريد بذلك، بل يخصص المجلد الثالث بأكمله لمقالات أسهم بها إليوت فى صحف ومجلات، ولم تجمع فى أى من كتبه. وقارئ هذا المجلد لابد أن يشعر بالجهد المبذول فى عملية البحث والجمع والاستقصاء والاختيار على السواء، كما لابد أن يشعر بالإفادة المترتبة على مطالعة مقالات لم يقرأها فى كتاب من كتب إليوت المعروفة من قبل.

ويعنى ذلك أن ماهر شفيق فريد خرج فى اختياراته عن دائرة الانحياز الجمالية التقليدية التى أورثها رشاد رشدى تلامذته، وحرص على تقديم صورة موضوعية أمينة لنقد إليوت مع التركيز على الملامح التى لم يعرفها القارئ العربى من قبل، وعلى النصوص التى تضيف إلى حقل الدراسات الإليوتية. وقد حقق فى ذلك إنجازا معجبا، دفعنى شخصيا إلى طلب المزيد من رسائل إليوت على وجه التحديد، خصوصا بعد أن أفقدتنى عملية الاجتزاء منها متعة معرفة سياق الرسائل فى حالات كثيرة، ومعرفة تفاصيلها الشخصية الدالة، مهما خرجت عن الدائرة الصارمة للنقد الأدبى التى فرضها ماهر شفيق فريد على اختياراته فى هذا الجانب تحديدا.

ولم أقتنع كثيرا بالحفاظ على دائرة النقد الأدبى وعدم الخروج عنها، فى سياق الرسائل وما أشبهها من متنوعات، فقد خرج ماهر شفيق بالفعل عن هذه الدائرة فى غير حالة. ومثال ذلك ترجمته مقدمة إليوت لطبعة سنة ١٩٦٢ من كتاب «ملاحظات نحو تعريف الثقافة» الذى صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٤٨، أو ترجمته بعض نصوص من

كتاب إليوت «المعرفة والخبرة فى فلسفة برادلى» (١٩٦٤). وهى نصوص أدخل فى دائرة الفلسفة الخالصة، شأنها فى ذلك شأن النصوص القصيرة المختارة من كتاب «فكرة مجتمع مسيحى وكتابات أخرى».

والواقع أنه لا اعتراض جذريا، عندى، على الترجمة عن الكتب السابقة والاختيار منها، بل على العكس كنت أرجو التوسع فى الترجمة والاختيار، خصوصا لأننى من المؤمنين بوحدة كتابة النقاد الكبار، وأنظر إلى كل ماكتبوه أو قالوه أو مارسوه بوصفه نصا واحداً ينطوى على وحدة التنوع التى لا يمكن فهمها فهما تجزيئيا بالاقتصار على بعض النص - حتى لو كان فى دائرة الأدب وحدها - دون بعضه، فلا سبيل إلى فهم أعمال أمثال هؤلاء النقاد إلا بالنظر إلى كل ما أنجزوه بوصفه كلا لا يقبل التجزؤ، ولا يسلم نفسه إلى الفهم إلا بوصفه منظومة متجاوبة العناصر، معناها محصلة علاقاتها وليس حاصل أجزائها المتدابرة أو المزقة. اعتراضى فى واقع الأمر هو على حشر كتابات إليوت فى الثقافة والفلسفة والدين والاجتماع وسط كتبه النقدية، فقد أربك هذا الحشر سياق التتابع الموضوعى. ولذلك تمنيت لو أفرد ماهر شفيق فريد كل الكتابات خارج دائرة الأدب فى قسم مستقل أو حتى مجلد مستقل.

ويقودنى ذلك إلى مناقشة أسباب استبعاد ترجمة مقالات لا غنى عنها للقارئ العربى وللناقد العربى على السواء، بحجة أنها ترجمت من قبل، خصوصا حين يطالع كلاهما مختارات قاربت - من حيث الحجم الضخم - أن تكون أعمالا كاملة لنقد إليوت. لقد ضم المجلد الأول من المختارات أهم كتب إليوت النقدية تقريبا: «الغابة المقدسة» (١٩٢٠) و«آية توقير لجون درايدن» (١٩٢٤) و«إلى لانسلوت أندروز: مقالات عن الأسلوب والنظام» (١٩٢٨) و«جون درايدن: الشاعر، الكاتب المسرحى، الناقد» (١٩٣٢) و«جدوى الشعر وجدوى النقد: دراسات فى العلاقة بين النقد والشعر فى إنجلترا» (١٩٣٢) و«وراء آلهة غريبة» (١٩٣٤) و«مقالات مختارة» (الطبعة الثالثة الموسعة١٩٥١). وجاء المجلد الثانى باختيارات من بقية كتب إليوت النقدية من مثل «فى الشعر والشعراء» (١٩٥٧) و«كتّاب مسرحيون من العصر الإليزابيثى» (١٩٦٣) و«نقد الناقد وكتابات أخرى» (١٩٦٥). وتحتوى المختارات المأخوذة من هذه الكتب أكثر من ألفى صفحة من القطع الكبير، موزعة على المجلدين الأول والثانى من المختارات. وبقدر ما يشعر القارئ بالفرحة لترجمة كل هذا الحجم من أعمال إليوت، خصوصا ما لم يترجم إلى العربية من قبل، ويترجمه ماهر كاملا للمرة الأولى، كما فعل على سبيل المثال مع كتاب «جدوى الشعر وجدوى النقد» الذى ترجمه بأكمله، فإن هذا القارئ نفسه يشعر بالدهشة والاستغراب لغياب مقالات بالغة الأهمية فى نقد إليوت، وما كان يمكن استبعاد ترجمتها فى هذه المختارات الضخمة.

والأمثلة على ذلك كثيرة، تبدأ بكتاب إليوت الأول «الغابة المقدسة: مقالات فى الشعر والنقد». وقد حذف ماهر شفيق فريد، أو استبعد، ترجمة سبع مقالات من هذا الكتاب، منها مقالة «التقاليد والموهبة الفردية» التى يعتبرها الكثيرون أشهر مقالات إليوت النقدية على الإطلاق، ومعها مقالة «هاملت ومشكلاته» التى يطرح فيها إليوت مفهومه عن « المعادل الموضوعي» على نحو حاسم، ويقدم نقده الدال لمسرحية «هاملت» من منظور هذا المفهوم. ومع هاتين المقالتين مقالات إليوت عن «بليك» و«سوينبرن الشاعر» و«دانتى» وغيرها من المقالات الدالة. والسبب المعلن فى مقدمة المختارات وراء استبعاد مقالة بالغة الأهمية مثل «التقاليد والموهبة الفردية» أنه قد سبق أن ترجمها رشاد رشدى مرة، ولطيفة الزيات مرة ثانية، فضلا عن آخرين. ولكن القارئ كان يتوقعها فى سياقها التاريخي والموضوعي داخل هذه المختارات الضخمة، ولا معنى لحذفها، بل الأولى إعادة ترجمتها، وإتاحتها للقارئ مع غيرها من الذى لم يكن هناك ما يبرر حذفه. ولا معنى للحديث عن جودة ترجمة السابقين فى هذا السياق الذى كان يحتم إعادة الترجمة.

والمفارقة الطريفة أن القارئ الذى لن يجد مقالة «التقاليد والموهبة الفردية» فى المختار من كتاب «الغابة المقدسة» سرعان ما يجد إشارة إليها وانطلاقا منها فى المبحث الأول (أو المحاضرة الأولى) من كتاب «وراء آلهة غريبة» الذى يستهله إليوت بمحاولة إعادة صياغة موقفه الذى انتهى إليه فى «التقاليد والموهبة الفردية». وكيف يمكن لهذا القارئ أن يفهم محاولة إعادة صياغة الموقف التى يترجمها ماهر شفيق فريد بعيدا عن الصياغة الأصلية التى استبعدها ماهر شفيق فريد بحجة أن أساتذته سبق أن ترجموها؟ وهل يعقل أن يترك القارئ كل هذه المختارات الضخمة ليبحث عن هذه الترجمات غير المتاحة؟ ألم يكن من الأحكم ترجمة كل المستبعد ووضعه فى موضعه التاريخي، خصوصا أن ماهر شفيق قد ترجم بعض مقالة «التقاليد والموهبة الفردية» فى ترجمته نصوص كتاب «مقالات مختارة»، وهو الكتاب الثامن بين المختارات؟.

والواقع أن ماذكرته من الحذف غير المبرر من اختيارات «الغابة المقدسة» يتكرر فى كتب كثيرة. أحيانا لا يختار ماهر سوى تصدير الطبعة الجديدة من الكتاب، كما فى حالة «ملاحظات نحو تعريف الثقافة» بحجة أن أستاذنا شكرى عياد قد سبق أن ترجم الكتاب ترجمة ممتازة، ولا يسأل زميلى ماهر شفيق فريد نفسه: وكيف يمكن فهم التصدير الجديد فى غيبة ترجمة أستاذنا القديمة التى نفدت من الأسواق، ولم تعد

متاحة منذ سنوات؟ وأحيانا ثانية يحذف مقالات لها أهميتها المعروفة بحجة عدم التكرار، كما فعل فى مختارات كتاب «فى الشعر والشعراء» التى استبعد منها مقالات إليوت الثلاث الشهيرة: «وظيفة الشعر الاجتماعية»، «الشعر والدراما»، «أصوات الشعر». وهى مقالات لا يبرر للقارئ غيابها عن هذه المجلدات الضخمة أن لطيفة الزيات قد سبق أن ترجمتها فى كتاب مستقل، فترجمة لطيفة الزيات نفدت منذ سنوات بعيدة، ولا يوجد مبرر عقلى مقبول يقنع القارئ الشاب الذى لم يسمع عن ترجمة لطيفة الزيات، ولا يعرفها، بالبحث عن مثل هذه المقالات خارج المختارات الضخمة التى جمعت له ما لم يكن معروفا من نقد إليوت.

وأضيف إلى ذلك ملاحظة أخيرة تتصل بترجمة ماهر شفيق فريد لكتاب «مقالات مختارة» الذى هو اختيارات وافق عليها إليوت شخصيا فى دلالتها على عمله النقدى، والحق أننى لم أقتنع كثيرا بترجمة أكثر ما فيها، وكنت أفضل استبعاد هذه المقالات المختارة بأكملها لأنها من منظور بعينه، يختلف عن المنظور الذى انطلق منه ماهر شفيق فريد مهما كانت درجة المشابهة. وقد أحدثت خللا فى خطة ماهر التى تعتمد على التعاقب التاريخى والموضوعى، وخرجت على التتابع الزمنى الموضوعى للخطة، وعادت بها على بدئها من النقطة التى انتهت إليها مختارات الكتاب السابقة على «مقالات مختارة» دون مبرر مقنع، نابع من منطق اختيار ماهر شفيق فريد نفسه.

والأكثر اتساقا مع منطق مختاراته الجديد، هو أن تمضى هذه المختارات الجديدة في تتابعها الزمني ولا تنقطع عنه، وأن يفيد صاحبها من المحاولات السابقة عليه، شريطة أن يقدم إلى القارئ العربى مختاراته هو، حريصا على وضعها فى سياقها التاريخى المتعاقب، وفى سياقها الموضوعى المتتابع فى الوقت نفسه، وإلا حدث خلل فى السياق التاريخى للتعاقب والتتابع على السواء. وهذا ما حدث، للأسف، نتيجة ما قام به ماهر من حذف فى الكتب السبعة الأولى، وما ذكره من هذا المحذوف بعد ذلك فى «مقالات مختارة»، متجاهلا السياق التاريخى الفعلى للكتب التى سبق أن طالعها القارئ فى ترتيبها الزمنى. وما كان أيسر البعد عن هذا الخلل، لو استبدل بترجمة «مقالات مختارة» ترجمة ما سبق أن تركه فى كتب إليوت السابقة، كل فى موضعه التاريخى، حسب التعاقب الذى تمضى عليه خطة المختارات كلها.

ويقودنى ذلك إلى الملاحظة النهائية، وهى نابعة من ضخامة حجم المختارات المترجمة، وخروجها على معنى المختارات فى غير موضع إلى معنى الأعمال الكاملة. ولذلك فإن معنى «المختارات» يغدو معنى ملتبسا مع هذا الجهد الضخم الذى ما كان ينقصه سوى القليل لإنجاز ترجمة الأعمال النقدية الكاملة للشاعر الناقد ت. إس.

إليوت. وليس هناك من هو أجدر من ماهر شفيق فريد لاستكمال هذه المهمة فى الطبعة الثانية من عمله القيم الذى أعرف كل المعرفة مدى الجهد الذى بذله فيه، ووطأة طول السنوات التى لم تفتر فيها حماسته لإنجاز ما لم ينجزه سواه. ولم يبق عليه سوى أن يكمل صنيعه الذى لن يضيع بين عامة المثقفين وخاصة الدارسين، والذى يستحق التقدير والاحتفاء. وليست الملاحظات السابقة سوى تعبير عن هذا التقدير، واحتفاء بهذا الجهد الفريد الذى قام به ماهر شفيق فريد.

جابر عصفور



تقديم

هذا الكتاب – كما يدل عنوانه – مختارات من نقد ت . س . إليوت الأدبى (وكذلك، بدرجة أقل ، الاجتماعى والثقافى والدينى والسياسى) اخترتها وترجمتها وقدمت لها ، وهى عملية استغرقت منى – على نحو متقطع وإلى جانب مشاغل أخرى – ستاً وثلاثين سنة من ١٩٦١ إلى ١٩٩٧ .

ومادة هذه المختارات مستقاة من :

(أ) كتب إليوت المنشورة ؛

(ب) كتاباته المنشورة فى صحف ومجلات ، ما بين ١٩٠٥ إلى ما بعد وفاته فى ١٩٦٥ مما لم يجمع فى كتب بعد ؛

(ج) مقدماته لكتب سواه من النقاد ، والفنانين ، والمفكرين ، ومساهماته فى كتب حررتها أقلام مختلفة ، وأحاديثه الإذاعية ، وندواته ، ومقالاته الصحفية ، ورسائله الشخصية ، إلى غير ذلك من متفرقات .

وقد راعيت فى اختيار الأعمال المقدمة هنا أمرين : أولهما أن تكون إضافة إيجابية إلى حقل الدراسات الإليوتية عندنا ، وليست مجرد إعادة أو تكرار لما سبق نقله . وثانيهما : أن تكون لها إلى جانب أهميتها العامة أهمية خاصة بالنسبة لدارسى الأدب الإنجليزى والمهتمين به . ولاشك فى أن إليوت قد أصبح علامة بارزة من علامات الأدب الإنجليزى الحديث – إن لم يكن (إلى جانب ييتس وجويس ولورنس) أبرزها على الإطلاق – مما يجعل التعرف على فكره النقدى واجبا من ألزم الواجبات .

وتغطى هذه الكتابات النقدية رقعة زمنية تربو على نصف قرن . وفيما بين أقدمها وأحدثها مر تفكير إليوت النقدى بتطورات كثيرة يجد القارئ صداها فى هذا السفر . وبالرغم من أن إليوت فى مرحلته الأخيرة قد ظل محتفظاً بذكائه ، وأمانته الفكرية ، ورهافة حسه ، فإنه لم يكتب – فى رأيى – شيئا يعادل فى أهميته كتاباته الأولى حين كان شابا فى العشرينيات . ولهذا أرى أن قيمته الحقيقية إنما تتمثل فى مقالاته التى من قبيل « التقاليد والموهبة الفردية » (١٩١٩) « ووظيفة النقد » (١٩٢٣) ؛ حيث نراه يركز كل مواهبه الفكرية فى بؤرة واحدة مكثفة ، لا تنحرف عنها الأشعة ، وهو مالا أراه متوافراً – مع الأسف – فى مقالاته ومحاضراته الأخيرة التى

يشوبها شيء من التهاون والنعومة والرغبة فى إصلاح المواقف ، ويعوزها ماتتسم به المقالات الأولى من صرامة عقلية ، وحدة وجدانية ، وجدية فى النظر والمعالجة .

وقد ذهب الناقد والباحث الأسترالى جورج واطسون فى كتابه « نقاد الأدب » (١٩٦٢) إلى أن كتابات إليوت النقدية يمكن أن تقسم إلى ثلاث فترات : فالفترة الأولى هى التى تمتد من ١٩١٩ إلى ١٩٢٨ ، وتسبق انضمامه إلى كنيسة إنجلترا . وتتسم هذه الفترة بأنها فترة اهتمامات أدبية خالصة ، وجه فيها اهتماما خاصا إلى كتاب إنجلترا المسرحيين فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، وإلى الشعراء الفرنسيين الرمزيين فى العقود الأخيرة من القرن الماضى . وتلى هذه الفترة فترة اهتمامات اجتماعية ودينية تمتد من ١٩٢٩ إلى ١٩٣٩ ، حين انضم إلى كنيسة إنجلترا ، ونفر من الحركة العصرية فى الأدب . ثم تأتى الفترة الأخيرة بعد الحرب العالمية الثانية حين تربع على قمة الأدب ، وراح يتسلى بين حين وآخر بإرسال مقالات فى النقد الأدبى ، عن المسرح بخاصة . ويقول واطسون : إن أى تقدير جاد لقيمة إليوت ينبغى أن يكون مبنيا على كتاباته الأولى لا على كتاباته الأخيرة . ذلك أن هذه الكتابات الأولى التى تتميز لغتها بالصلابة والمكر ويقظة الضمير وحب الاستطلاع دليل ، لا شك فيه ، على عبقرية إليوت النقدية .

ويذكر ناقد آخر - د . س . ماكسويل فى كتابه « شعر ت . س . إليوت » - أن كل كتابات إليوت النقدية تنطلق من رفضه النقد الأدبى الرومانسى الذى ساد الحياة الأدبية الإنجليزية أغلب القرن التاسع عشر وفى العقدين الأولين من هذا القرن . وهذا العداء للرومانسية ، والحنين إلى مثل أعلى كلاسيكى ، يفسران محتوى مقالات إليوت ونغمتها على السواء .

وفى هذا الكتاب نماذج من مقالات إليوت عن الكلاسيات : « يور بديز والأستاذ مرى » (١٩٢٠) « شكسبير ورواقية سنيكا » (١٩٢٧) « سنكا فى ترجماته الإليزابثية » (١٩٢٧) « التعليم الحديث والكلاسيات » (١٩٣٢) « الكلاسيات ورجل الأدب » (١٩٤٢) « ما الأثر الكلاسى ؟ » (١٩٤٤) « فرجيل والعالم المسيحى » (١٩٥١) وغيرها . وإذا كانت رقعة اهتمامات إليوت تغطى الفلسفة والدين وعلم الإنسان فإنه مغروس ، حتى النخاع ، فى التراث الإغريقى - الرومانى (إلى جانب التراث العبرانى - المسيحى) . وفى شعره أصداء كلاسية كثيرة ليس هنا مجال الحديث عنها ، فإنها بحاجة إلى بحث مستقل ، ولكن نقده يصطنع موقفاً كلاسياً مناهضا للاتجاهات الرومانسية والانطباعية والعلمية الزائفة . إنه ينحدر من صلب أرسطو وكل من خرجوا من معطف أرسطو فى القرون التالية .

والمقالات التى أقدمها هنا برهان على ماأقول .

أعددت هذه المختارات من كتب إليوت وأهمها :

– الغابة المقدسة : مقالات عن الشعر والنقد ، الناشر : مثيوين آند كمبانى ليمتد ، لندن ، طبعة ١٩٦٧ .

– كتاب مسرحيون من العصر الإليزابيثى، الناشر : فيبر آند فيبر ليمتد، لندن ، طبعة ١٩٦٣ .

– مقالات مختارة : الناشر فيبر آند فيبر ، لندن ، طبعة ١٩٨٦ .

– نثر مختار ، تحرير جون هيوارد ، كتب بنجوين بالاشتراك مع فيبر آند فيبر، ١٩٥٨ .

– المختار من نثر ت . س . إليوت ، تحرير فرانك كيرمود ، الناشر : فيبر آند فيبر ، لندن ١٩٧٥ .

– جدوى الشعر وجدوى النقد ، الناشر : فيبر آند فيبر ، لندن ، طبعة ١٩٦٤ .

– فكرة مجتمع مسيحى وكتابات أخرى ، تقديم ديفيد إدواردز ، الناشر فيبر آند فيبر ، لندن ، طبعة ١٩٨٢ .

– ملاحظات نحو تعريف الثقافة ، الناشر : فيبر آند فيبر ليمتد ، لندن ، طبعة ١٩٦٢ .

– وراء آلهة غريبة ، الناشر : فيبر آند فيبر ، ليمتد ، لندن ١٩٣٤ .

– إلى لانسلوت أندروز : مقالات عن الأسلوب والترتيب ، الناشر : فيبر آند فيبر، لندن ، طبعة ١٩٧٠ .

– المعرفة والخبرة فى فلسفة ف . هـ . برادلى ، الناشر : فيبر آند فيبر ، لندن ١٩٦٤ .

– فى الشعر والشعراء ، الناشر : فيبر آند فيبرليمتد ، لندن ، طبعة أغسطس ١٩٦٥ .

– نقد الناقد وكتابات أخرى ، الناشر فيبر آند فيبر ، لندن ، طبعة ١٩٨٨ .

– جورج هربرت ، نشرته للمجلس البريطانى ورابطة الكتاب القومى دار

لونجمانز، جرين ، آند كمبانى ، طبعة ١٩٦٨ .

– رسائل ت . س . إليوت ، المجلد الأول ١٨٩٨ – ١٩٢٢ ، تحرير ڤاليرى إليوت، الناشر : فيبر آند فيبر ، لندن ، ١٩٨٨ .

– ألوان من الشعر الميتافيزيقى ، تحرير رونالد شوشارد ، الناشر : فيبر آند فيبر ، لندن ١٩٩٣ .

ويلاحظ أن بعض مقالات إليوت ومحاضراته المنشورة فى هذه المجلدات تختلف – فى بعض الأحيان – اختلافات طفيفة عن صورتها الأصلية التى نشرت بها فى مجلات أو كتب . ومن ثم عارضت النسخة النهائية على النسخة الأصلية ، مبرزاً ما أدخله إليوت من تعديلات أو ما أحدثه من إضافة أو حذف . ومن أمثلة ذلك مقالة إليوت عن ملتون (٢) المنشورة فى كتاب « فى الشعر والشعراء » ونفس المقالة بصورتها المنشورة فى كتاب « النقد الملتونى : مختارات من أربعة قرون » ، تحرير جيمز ثورب ، الناشر : راوتلدج آند كيجان بول ليمتد ، لندن ١٩٦٥ .

وعارضت مقالته عن قصيدة تنسون ، « للذكرى » – من كتاب « مقالات مختارة » – على نص المقالة المنشور فى كتاب مقالات نقدية عن شعر تنسون تحرير جون كيلام ، الناشر راوتلدج آند كيجان بول ليمتد ، لندن ١٩٦٧ .

وعارضت مقالته عن مسرحية يوجين أونيل « كل أطفال الرب نبتت لهم أجنحة » ، وهى مقالة منشورة فى مجلة « ذاكرايتريون » (المعيار) على نص المقالة ، كما نشر فى كتاب « يوجين أونيل ومسرحياته : مسح لحياته وأعماله » تحرير ن . ب . فاجين . و . ج . فيشر ، الناشر : بيتر أوين ، لندن ١٩٦٢ .

ولم أقتصر فى استمداد مادة هذا الكتاب على كتب إليوت المطبوعة ، وإنما رجعت أيضا إلى عشرات من المجلات والدوريات التى كتب فيها عبر حياته الأدبية ، ولما تجمع بعد بين دفتى كتاب . كان هذا شغلى الشاغل فى رحلاتى إلى بريطانيا ، وقد تمكنت من أن أستخرج من بطون هذه المطبوعات التى توقف كثير منها الآن عن الصدور وغدا العثور عليه من الصعوبة بمكان نصوصا تنقل إلى العربية لأول مرة . ومن أهم هذه الدوريات المجموعة الكاملة لمجلة « ذا كرايتريون » التى ظل إليوت يحررها من ١٩٢٢ إلى ١٩٣٩ . وقد أعادت دار فيبر وفيبر للنشر بلندن طبع مجلداتها كاملة فى ثمانية عشر مجلداً عام ١٩٦٧ . وتفضلت الأميرة (الآن الدكتورة) سعاد الصباح بإهدائى هذه المجموعة كاملة حين حدثتها يوما عن حاجتى إليها (كما أهدتنى طبعة ڤاليرى إليوت لمخطوط « الأرض الخراب » مع تعليقات إزرا باوند عليه) ، فلها منى خالص الشكر والعرفان .

وقد مهدت لهذه الترجمة بمقدمة عن إليوت ناقدا أدبيا تحدثت فيها عن قضايا من نوع مولده ناقدا ، وكيف يمكن للقارئ المبتدئ أن يشرع فى دراسته ، والأبعاد الجمالية والاجتماعية والأخلاقية والفلسفية فى نقده ، والعلاقة بين نقده وشعره ، ونقده ونظريته اللاشخصية فى الشعر ، ودعوته إلى موضوعية النقد المسرحى خاصة للمسرح الإليزابيثى ، والأسئلة التى يطرحها ، والمصطلحات التى يستخدمها ، وما يبقى منه على الزمن . وركزت فى هذه المقدمة على كتب إليوت : الغابة المقدسة ، مقالات مختارة ، وراء آلهة غريبة ، كتاب مسرحيون من العصر الإليزابيثى ، نثر مختار (بتحرير جون هيوارد) . كما قدمت للمختارات بمقدمة أخرى عن إليوت مفكرا سياسيا ؛ حيث إن هذا الذى يوصف أحيانا – خطأ – بأنه من أنصار الفن للفن كان من أكثر الناس انغماسا فى قضايا عصره السياسية والاجتماعية والدينية . وهو فى هذا يشبه معاصره العظيم الأصغر سنا – سارتر – وإن وقفا فى آرائهما على طرفى نقيض .

وعند إلقائى نظرة أخيرة على هذه الترجمات – قبل أن أدفع بها إلى المطبعة – فى نوفمبر ١٩٩٧ و جدت بها عددا من الأخطاء والعيوب ، حاولت تصويبها والتخفيف منها بقدر المستطاع . ثمة ، مثلا ، افتقار إلى الاتساق فى ترجمتى بعض الكلمات والعبارات . فأجدنى مثلا أترجم كلمة tradition إلى « موروث » حينا وإلى « تقليد » حينا آخر ، وإلى « تقاليد » حينا ثالثا . وأترجم development إلى « تطور » حينا و « نمو » حينا آخر . وأترجم Mr إلى « مستر » حينا و« السيد » حينا آخر . وأترجم horror إلى « رعب » حينا و« بشاعة » حينا آخر*. ولا شك أن هذا راجع إلى طول الفترة الزمنية التى ترجمت فيها هذه المختارات وقد تطور خلالها مفهومى للترجمة وتقنياتها . كما أن اختلافات السياق تسمح أحيانا ، وإن لم يكن دائما ، بهذه الألفاظ المختلفة . وكما صنعت فى ترجماتى لشعر إليوت ومسرحه أوردت المقتطفات فى ترتيبها الزمنى بقدر الإمكان ، وأوردت المقتطفات غير الإنجليزية بلغاتها الأصلية حفاظا على جو النصوص . وفى الحالات القليلة التى كنت أضيف فيها هامشا إلى مقالات إليوت كنت أتبعه بحرف (م) إشارة إلى أنه من إضافة المترجم .

* انظر أيضا إلى تباين ترجمتى ، عبر السنين ، لكلمات من قبيل facts حقائق ، وقائع / assertion تأكيد ، ادعاء ، زعم truth حقيقة ، صدق / emotion انفعال ، وجدان ، عاطفة . وهذه الكلمة الأخيرة خطأ مؤكد كما يستطيع أن يخبرك أصغر متخصص فى علم النفس . وهناك كلمات character شخصية ، خلق / pattern نموذج . قالب / vanity غرور ، أباطيل / inferior أقل مرتبة ، ثانوى /hierarchy مرتبية ، هرمية وغيرها .

لتكن ترجمتى لإليوت معيبة ، من بعض النواحى ، ولكنها – فيما أزعم – تملك فضيلة واحدة أساسية : الأمانة . لقد التزمت بالأمانة الكاملة ، ولو جاء ذلك على حساب نصاعة التعبير العربى ، ولم يكن ليعييني أن أجعله أكثر نصاعة إن شئت .
نشرت أقسام من هذا الكتاب ، عبر السنين ، فى المجلات والمطبوعات التالية :

– مجلة « الشعر » (يونيه ١٩٦٤) .

– مجلة « الأدب » (يونيه ١٩٦٤ / مارس ١٩٦٥ / مارس ١٩٦٦) .

– مجلة « المسرح » (يناير ١٩٦٥ / أكتوبر نوفمبر ، ديسمبر ١٩٨٧ / يوليو وأغسطس ١٩٩٧ يونيو ويوليو ١٩٩٨) .

– مجلة « الجديد » (١٥ مايو ١٩٧٣ / ١٥ يونيه ١٩٧٣ / ١٥ سبتمبر ١٩٧٣) .

– مجلة « الثقافة » ديسمبر ١٩٧٨ / يناير ١٩٧٩ / مارس ١٩٧٩ / أبريل ١٩٧٩ / يوليو ١٩٧٩ / أكتوبر ١٩٧٩ / نوفمبر ١٩٧٩ / يناير ١٩٨٠ / مارس ١٩٨٠ / يونيو ١٩٨٠ / أكتوبر ١٩٨٠ / ديسمبر ١٩٨٠ / أغسطس ١٩٨١ / نوفمبر ١٩٨١) .

مجلة « أدب ونقد » (فبراير ١٩٩٣) .

– « أوراق كلاسيكية » (العدد الرابع ١٩٩٥) .

ولهذا كان من الحق أن أسجل شكرى لرؤساء وهيئة تحرير هذه المجلات : د . عبد القادر القط، المرحوم الأستاذ أمين الخولي، المرحوم د . رشاد رشدى ، د . محمد عنانى ، د . عبد العزيز الدسوقى ، فريدة النقاش ، د . أحمد عتمان .

ولا يفوتنى أن أسجل شكرى العميق للدكتور جابر عصفور ، أمين عام المجلس الأعلى للثقافة ، الذى أتاح لهذا العمل أن يرى النور ، وللأستاذ لمعى المطيعى ، وكيل وزارة الثقافة للنشر (سابقا) الذى والاه برعايته إلى أن أصبح حقيقة واقعة ، وللأستاذ سعيد عباس ، مدير عام النشر بالمجلس الأعلى للثقافة ، وللدكتورة فاطمة موسى محمود ، أستاذ الأدب الإنجليزى بآداب القاهرة التى قرأت المخطوط ، وزودتنى بمقترحات قيمة .

ويتكامل هذا الكتاب وكتابى « قصائد من ت . س . إليوت » و « شذرات شعرية ومسرحية » . وقد انتهيت لتوى من كتاب رابع هو « دراسات عن ت . س . إليوت » يضم دراسات سيرية وببليوجرافية ونقدية عن إليوت ، ترجمتها من نقاد

مختلفين ، بريطانيين وأمريكيين وبعض نقاد الشرق ؛ لتغطى جوانب إليوت الثلاثة : شاعرا وناقدا وكاتبا مسرحيا . من هذه الدراسات ماهو مراجعات لكتب مؤلفة عن إليوت ، أو تضم فصولا عنه . ومنها ترجمة - ملخصة فى أغلب الأحيان - لبعض المقالات أو الأبحاث التى تتناوله . وقد استقيت مادتها من مئات الكتب المؤلفة عن إليوت وعن الأدب الإنجليزى الحديث ، ومئات - بل آلاف - المقالات المنشورة فى بطون المجلات والدوريات الإنجليزية والأمريكية والأسترالية والنيوزلندية إلخ ... ليس مثل هذا العمل بحاجة إلى تبرير . فإليوت - كما قال عنه فى حياته ستفن سبندر - ربما كان أقوى مؤثر شعرى فى العالم اليوم ، أو الأمس القريب على الأقل .

بهذا تكتمل أضلاع رباعيتى الإليوتية التى ابتغيت بها خدمة الثقافة العربية ، دون انتظار جزاء أو شكور غير جزاء الرضا الذى يستمده العامل الأمين ، والمتعة العقلية والروحية ؛ إذ يعمل الذهن وتنشط الحساسية وتتسع آفاق البحث والمراجعة . عند الله أحتسب ما أنفقت على هذا المشروع الثقافى من نور العين ، وطاقة البدن ، وعمل العقل ، وقلق الروح ، فضلا عن الوقت والجهد والمال . إنى أحمد الله إذ مدّ فى عمرى حتى أتم هذا العمل ، وأجدنى الآن على استعداد للرحيل ، وفى فمى كلمات سمعان من الإصحاح الثانى من إنجيل لوقا : « الآن تطلق عبدك ياسيد حسب قولك بسلام . لأن عينىّ قد أبصرتا خلاصك الذى أعددته قدام وجه جميع الشعوب » .

لئن وجد نقاد اليوم وباحثو الغد- ومن المحقق أنهم سيجدون - أخطاء فى هذا العمل ، ونواحى قصور تعتوره من هنا أو هناك ، فليذكروا أنى - فى أغلب أجزائه - كنت أرود أرضا بكرا لم يسبقنى إليها مترجم أو ناقد أو باحث عربى . ستجئ فى السنوات القادمة ، ولاريب ، ترجمات أفضل من ترجماتى ، ودراسات نقدية أعمق من دراساتى ، ولكنى أطرح - بكل اتضاع - هذا السؤال : أكان يمكن أن تجئ كذلك لولا ما قمت به هنا ؟

ماهر شفيق فريد

الدقى ، ديسمبر ١٩٩٨



ت . س . إليوت ناقداً أدبياً

١ – مولد ناقد

كان صدور كتاب « الغابة المقدسة : مقالات في الشعر والنقد » في يوم ٤ نوفمبر ١٩٢٠ بلندن إيذانا بميلاد ناقد كبير من نقاد هذا القرن ، أحدث ثورة في ميدان الذوق الأدبي بمجرد ظهوره ؛ ففي هذا الكتاب أرسى إليوت دعائم نظريته اللاشخصية في الشعر من خلال أبحاثه النظرية وتطبيقاته العملية على السواء . والكتاب يجمع شمل مقالات إليوت التي نشرت متفرقة في الصحف والمجلات الأدبية بعد أن أعاد النظر فيها وراجعها . وهو يتألف من الفصول التالية : الناقد الكامل ، نقاد معيبون (سوينبرن ناقدا – أرستقراطي رومانسي – النكهة المحلية – كلمة عن الناقد الأمريكي – الذكاء الفرنسي) ، التقاليد (أو الموروث) والموهبة الفردية ، إمكانية مسرحية شعرية ، يور بديز والأستاذ مري ، « البلاغة » والمسرحية الشعرية، ملاحظات حول الشعر المرسل عند كرستوفر مارلو ، هملت ومشاكله ، بن جونسون ، فيليب ماسنجر ، سوينبرن شاعرا ، بليك ، دانتي .

يسوق إليوت في أولى مقالاته « الناقد الكامل » قول أحد النقاد الإنجليز المحدثين : إن الشعر هو أعلى صور النشاط الذهني درجة من التنظيم ، قائلا إن مثل هذا المفهوم يختلف اختلافا جذريا عن مفهومات النقاد الإنجليز السابقين مثل كولردج وماثيو أرنولد . ويتخذ من الناقد آرثر سيمونز ، مؤلف « دراسات في المسرحية الإليزابيثية » نموذجا للناقد « الجمالي » أو « الانطباعي » . فهو يقول :

« إن « أنطوني وكليوباترا » هي ، فيما إخال ، أفتن مسرحيات شكسبير جميعا » .

ويقول سيمونز أيضا إن كليوباترا هي أفتن النساء .

« إن الملكة التي تنتهي بها أسرة البطالمة كانت نجمة الشعراء ، نجمة مشئومة تلقي بضوئها المنحوس ، من هوراس وبروبرتيوس إلى ڤيكتور هيجو ، ولم تكن كذلك بالنسبة للشعراء وحدهم » .

ويعلق إليوت على كلمات سيمونز هذه بقوله : «إنا لنتساءل : لم هذا ؟» إلى أن يقول : « إن هذه ليست مقالة عن عمل فني ، أو عمل من خلق الذهن ، وإنما السيد سيمونز يعيش عبر المسرحية ، مثلما قد يعيشها امرؤ في المسرح ، يحكي ويعلق » . والعبارة الأولى ، بما يشوبها من تعميم ، نموذج للنقد التجريدي . ويقول إليوت :

«إن الناقد الأدبى لا يجب أن تكون له انفعالات غير تلك التى يثيرها فيه العمل الفنى فورا - وهذه الانفعالات ... ربما لم يكن من الواجب ، إذا كانت سليمة ، أن تدعى انفعالات على الإطلاق » . وأين نجد هذه الموضوعية إذن ؟ يقول إليوت إنها موجودة عند أرسطو فى القديم ، وعند الناقد الفرنسى ريمى دى جورمون فى الحديث .

والنقد الجيد عند إليوت تنمية للحساسية . ومن ناحية أخرى نجد أن النقد الردئ هو ذلك الذى ليس سوى تعبير عن الانفعال . والأشخاص الانفعاليون - كسماسرة البورصة والسياسيين ويضع أناس آخرين ممن يغبطون أنفسهم على أنهم غير انفعاليين - يكرهون أو يشيدون بعظماء الكتاب كسبينوزا وستندال بسبب «برودهم» .

وفى مقالة « سونبرن ناقداً* » يتحدث إليوت عما لسونبرن وما عليه : لقد كان سونبرن متمكنا من مادته ، صائبا فى حكمه على الكتاب المسرحيين فى العصر التيودورى والستيوارتى أكثر من هازلت وكولردج ولام . وإدراكه للقيم النسبية صائب . ويقابل هذه المزايا : أن ما يكتبه ليس نقدا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . ففى أسلوبه اندفاع وارتباك .

وفى مقالة « أرستقراطى رومانسى » يتحدث إليوت عن الناقد الإنجليزى جورج وندام الذى درس فى إيتون ثم التحق بالجيش . وفى الثكنات « علم نفسه اللغة الإيطالية ، وشغل وقت فراغه بقراءة التاريخ والشعر » وأدى الخدمة العسكرية فى مصر وجنوب أفريقيا : حاملا معه نسخة من فرجيل . ويقول عنه إليوت : « كان وندام متحمساً وكان رومانسيا ، وكان استعماريا » ينقصه الحس بالتوازن والقدرة على التحليل النقدى . ثم يقول : « كان وندام رومانسيا . والعلاج الوحيد للرومانسية هو تحليلها » والشئ الطيب فى الرومانسية هو حبها للاستطلاع وتشوفها للمجهول .

وفى مقالة « النكهة المحلية » يتحدث إليوت عن الناقد الإنجليزى تشارلز وبلى قائلا إنه « ليس ناقداً للبشر والكتب غير أنه قادر على إقناعنا بأننا إذا قرأنا الكتب التى قرأها فسنجدها ممتعة كما وجدها » . « إن مستر وبلى لايختفى فى أحراش الصحافة والنقد الزائف . إنه يستحق « مكانا على أرفف » من يعنون بالأدب الإنجليزى » . أخطاؤه ذهنية ، وذوقية : « إنه يملك أول صفة نتطلبها فى الناقد : وهى الاهتمام بموضوعه ، والقدرة على نقل هذا الاهتمام إلى الآخرين » . « إنه لايستخدم

* هو الشاعر والناقد الإنجليزى الجرنون تشارلز سونبرن (١٨٣٧ - ١٩٠٩) . من أشهر أعماله «أتالانتا فى كاليدون » و « أغان قبل شروق الشمس » .

أيا من أداتى الناقد : المقارنة والتحليل » . وهكذا فمكان كتب ويلى « لا مع النقد ولا مع التاريخ ولا مع الصحافة الصريحة » .

وفى مقالة « كلمة عن الناقد الأمريكى » يتحدث إليوت عن ناقدين أمريكيين هما بول إلمر مور ، وإرفنج بابت . كان كلاهما معجبا بالناقد الفرنسى غزير الإنتاج سانت بوف . وقد وجها الأنظار إلى معايير التفكير الفرنسى ، وهما أوروبيا النزعة . وأهميتهما عند إليوت أنهما « سعيا إلى إقامة نقد مستقل عن المزاج . وهذه – فى حد ذاتها ، مزية مرموقة » . ولكن بول مور – كأستاذه سانت – بوف – يوجه اهتمامه فى حقيقة الأمر إلى شئ آخر غير الفن . كان سانت – بوف مولعا بعلم النفس ، بينما كان بول مور أخلاقيا . وإرفنج بابت يقاسم مور الكثير من آرائه وأفكاره حتى ليمكن الجمع بينهما فى سمط واحد . وقد عبر عن آرائه بلغة أكثر تجريدا ، ولكن لها شكلا وتتحرر من الدفعة الصوفية التى تنطلق من كتابات مور رغما عنه . ويقول إليوت عن بابت : « إن كتبه القليلة مهمة ، وقد كانت خليقة أن تزداد أهمية لو أنه صاغ دعوته إلى النظام فى أسلوب أكثر تنظيما » .

وفى مقالة « الذكاء الفرنسى » يتحدث إليوت عن الناقد الفرنسى جوليان بندا . إنه يملك جمال الشكل الذى يفتقر إليه النقاد الأمريكيون . يقول إليوت : « إن مسيو بندا ليس بمثابة الوعى النقدى لجيل ، مثلما كان ريمى دى جورمون . وهو لا يستطيع أن يزودنا بصيغ واعية لحساسية فى طور التكون ، وإنما هو أقرب إلى أن يكون كناسا مثالياً لنفايات عصرنا . إن قسما كبيرا من تحليله لتدهور المجتمع الفرنسى المعاصر يمكن أن ينطبق على لندن » ويمضى إليوت قائلا : « نحن لا نستطيع أن نربط مسيو بندا ، مثلما نربط جورمون ، بأى جماعة خلاقة . إنه لا يسهم إسهاما كاملا فى ذلك « الخلق الواعى لحقل الحاضر من الماضى » الذى يعده مستر مور جزءا من عمل الناقد » .

وأهم مقالات الكتاب هى مقالة « التقاليد والموهبة الفردية » التى يعدها البعض، على وجازتها ،أهم عمل نقدى لإليوت على الإطلاق . فهى آية عبقرية نقدية شابة لا شك فى أصالتها وحسن تمثلها لرصيدها الثقافى ولكل ماتعاقب عليها من مؤثرات . وفى هذه المقالة يسجل إليوت عددا من الآراء أهمها :

– إنه ينبغى أن يتوافر لدى الشاعر إحساس بالتقاليد الأدبية لوطنه . والتقاليد تتضمن أولا الحاسة التاريخية أى إدراك قدم وعصرية الآداب القديمة فى آن واحد . فهى قديمة ؛ لأن الزمن قد غبر عليها ، وهى معاصرة لأنها لم تمت وإنما ظلت ماثلة

فى أذهاننا تفعل فيها فعلها . ومعنى هذا إنه لا قديم ولا جديد فى الأدب . فكل أدب حى إنما هو أدب معاصر ، ولو كانت قد مضت عليه قرون .

– على الشاعر أن يداوم على الدرس والتحصيل حتى ينمى فى نفسه هذه الحاسة التاريخية .

– إنه لا يمكن الحكم على أى شاعر بمعزل عن تراثه الشعرى . فينبغى دائما أن نضعه فى مكانه الصحيح على خريطة الزمن ، ونحدد قيمته على ضوء تراث الأقدمين . ومن هنا كانت المقارنة أداة أساسية من أدوات الناقد الأدبى .

– يجب على الشاعر أن يكون على وعى تام بالتيار الرئيس للشعر الأوربى عبر القرون ، على ألا يدع ذلك يذيب شخصيته أو يمحو أصالته . فلا يجب أن يقبل تراث الماضى جملة بلا تمييز ، ولا أن يكون نفسه كلية على نمط شاعر أو شاعرين نالا إعجابه الشخصى ، ولا على نمط عصر واحد يفضله على سائر العصور .

– ينبغى أن يكون النقد موضوعيا بمعنى أن ينصب على العمل الأدبى لا على صاحبه . فهناك دائمامسافة تفصل بين العمل وصاحبه .

– ليس لدى الشاعر « شخصية » يعبر عنها وإنما لديه مجال معين يتحرك فيه . وفى هذا المجال تتحد مشاعر وخبرات معينة ، وتكون مركبات جديدة بطرق غريبة غير متوقعة .

– الشعر خلق موضوعى وليس تعبيرا ذاتيا .

– انفعال الفن انفعال لا شخصى . ولا يمكن للشاعر أن يصل إلى هذه اللاشخصية إلا إذا تنازل عن نفسه كلية لأجل العمل الذى يتعين عليه أداؤه* .

كتاب « الغاية المقدسة » ، إذن ، هو شهادة ميلاد إليوت الناقد . وفى نقد إليوت تلتقى جداول منها الجمالى ، ومنها الاجتماعى ، ومنها الأخلاقى ومنها الفلسفى . فلنلق نظرة على كل بعد من هذه الأبعاد . ولكن ثمة سؤالا ينبغى أن يطرح قبل الشروع فى هذه المهمة .

* يقول سير كلود فى مسرحية إليوت « الموظف موضع الثقة » :
ذلك الحس بالتوحد
مع الصانع .. نشوة معذبة
تجعل الحياة محتملة .

٢) من أين يبدأ القارئ الشادى ؟

فى مواجهة ناقد عميق الفكر ، مركب النظرة ، بعيد مطارح الإشارة ، واسع الإطار المرجعى ، مرهف الذوق كإليوت يكون من الطبيعى أن يتساءل القارئ الشادى أو المبتدئ : من أين أبدأ ؟ وأى كتب إليوت أنسبها لكى يكون مدخلى إلى عالمه الفكرى ؟

عندى أن أنسب مدخل إلى نقد إليوت هو كتابه المسمى « نثر مختار » وهو كتاب صدر لأول مرة عن سلسلة بنجوين فى ١٩٥٣ ثم أعيد طبعه عدة مرات . وهو يحوى نماذج من كتابات إليوت النقدية اختارها وقدم لها الناقد الإنجليزى المعاصر جون هيوارد صديق إليوت الذى أعانه على تنقيح آخر دواوينه « أربع رباعيات » .

ومقالات الكتاب تمتد لتشغل حيزا زمنيا يجاوز الثلاثين عاما ، أوهى تمتد على وجه التحديد من عام ١٩١٧ إلى عام ١٩٥١ . فالكتاب إذن سجل صادق لمراحل تطورات إليوت الفكرية التى أكثر ناقدوه من الحديث عنها . وقد قسم هيوارد الكتاب إلى قسمين رئيسيين هما :

١ – النقد الأدبى .

٢ – النقد الاجتماعى .

ويعود هيوارد فيقسم القسم الأول بدوره إلى ثلاثة أقسام :

١ – نقد أدبى عام : وهو يحوى من مقالات إليوت « وظيفة النقد »* (١٩٢٣) « النقد »* (١٩٢٣) « الموروث »* (١٩٣٤) « الموروث والموهبة الفردية » (١٩١٩) « الرومانسى والكلاسى »* (١٩٣٤) « الدين والأدب » (١٩٣٥) « الصحافة والأدب »* (١٩٣١) .

٢ – نقد الشعر : ويحوى « خبرة الشعر »* (١٩٢٩) « تقدم الذوق »* (١٩٣٣) « تذوق الشعر »* (١٩٣٣) « ناقد الشعر »* (١٩٣٣) « الشعر والفلسفة »* (١٩٢٧) « موسيقى الشعر » (١٩٤٢) « الشعر والمسرح » (١٩٥٠) « التجريب »* (١٩٤١) « تأملات فى الشعر الحر » (١٩١٧) « الصلة »* (١٩٤١) « الشعر العسير »* (١٩٣٣) « الخيال السمعى »* (١٩٣٣) « الصورة الشعرية »* (١٩٣٣) .

٣ - نقد كتاب أفراد : ويحوى : « فرجيل والقدر »* (١٩٥١) «دانتى » (١٩٥٠) « نموذج شكسبير »* (١٩٣٢) « وحدة شكسبير »* (١٩٣٢) « هملت » (١٩١٩) « حاشية »* (١٩٣٣) « بن جونسون » (١٩١٩) «الشعراء الميتافيزيقيون » (١٩٢١) « الشعراء الكاروليـنيون » (١٩٢١) «ملتون ١ »* (١٩٣٦) « ملتون ٢ » (١٩٤٧) « خواطر بسكال » (١٩٣١) « شعر القرن الثامن عشر»* (١٩٣٠) « بليك » (١٩٢٠) « كولردج »* (١٩٣٣) « وردزورث »* (١٩٣٣) « أرنولد » (١٩٣٣) « للذكرى : قصيدة تنسون » (١٩٣٦) « بودلير » (١٩٣٠) « هاردى »* (١٩٣٤) بيتس » (١٩٤٠) .

أما القسم الثانى من الكتاب « النقد الاجتماعى » فيحوى المقتطفات الآتية :

« الحرب »* (١٩٣٤) « إصلاح المجتمع »* (١٩٣٩) « الكنيسة والدولة »* (١٩٣٩) « المسيحية والمجتمع » (١٩٣٩) « مجتمع مسيحى » (١٩٣٩) «الإنسان وبيئته »* (١٩٣٤) « مسيحى أم وثنى »* (١٩٣٩) « الباب الضيق »* (١٩٣١) « أديان خاصة »* (١٩٣١) « اتباع الطبيعة »* (١٩٣٩) « التعليم الحديث »* (١٩٣٢) « الكلاسيات ورجل الأدب »* (١٩٤٢) « تدهور صالة الموسيقى »* (١٩٢٣) « المجتمع والفنون »* (١٩٣٩) « مجلة ذاكرايتريون »* (المعيار) (١٩٤٨) و« تحية وداع »* (١٩٣٩) « تعريف الثقافة »* (١٩٤٨) « شروط الثقافة »* (١٩٤٨) « الثقافة والأسرة »* (١٩٤٨) .

يقول جون هيوارد فى مقدمة الكتاب :

وعلى ذلك فالمجموعة الحالية من أعماله (إليوت) النثرية ترمى أولا وقبل كل شئ إلى تأكيد هذه الناحية من نشاطه النقدى وهى تحوى نسبة من النقد الأدبى العام منه والخاص أكثر من أى نوع آخر . وقد اختيرت بموافقة صاحبها (وإن لم يكن مسئولا عنها بطبيعة الحال) وهى تمثل فيما آمل إنتاجه المرموق تمثيلا عادلا خلال السنوات الثلاثين الماضية أو يزيد . فحتى الذين لا يحتاجون لمثل هذا التقديم لكتابات مستر إليوت النقدية قد لا يعلمون مدى تعددها . فنحن نجنح إلى أن نظنه مقلا ولكنه فى حقيقة الأمر قد نشر حتى اليوم ما بين أربعمائة وخمسمائة قطعة منفصلة من النثر النقدى فى شكل مقالات ومراجعات كتب ومحاضرات وخطب وأحاديث إذاعية . وقد أغفلت كثيرا منها مما أدى دوره فى المناسبة الخاصة به لأن حقها فى الدوام ضئيل . على أنها فى مجموعها برهان على المثابرة والحماس اللذين عمل بهما ذكاؤه النقدى

* عناوين المقتطفات المتبوعة بهذه العلامة من وضع هيوارد .

على فهم وعرض الصلة بين الحياة والأدب فى عصرنا . والمقالات التى أعيدت طباعتها هنا ، كاملة أو فى مقتطفات ، كافية لتمثيل العبقرية التى أنجز بها هذه المهمة » .

ربما كانت مقالة « الموروث والموهبة الفردية » أهم مقالات إليوت فى المرحلة الأولى من حياته فهى تكشف عن حسه اليقظ بقيمة التراث فى توجيه الآداب الحاضرة بل والمستقبلة ، أيضا ، وتقدم كثيرا من المبادئ التى أصبحت لبنات راسخة فى مذهب الكلاسيين الجدد ممن ظهروا فى بريطانيا والولايات المتحدة خلال العقود الأولى من هذا القرن . وقد ترجمت هذه المقالة الهامة إلى العربية ، لحسن الحظ ، بواسطة الدكتور محمد مصطفى بدوى فى مجلة « الأدب » (مايو ١٩٥٦ – يونيه ١٩٥٦) كما ترجمها الدكتور رشاد رشدى فى كتابه « مختارات من النقد الإنجليزى الحديث» ، والدكتورة لطيفة الزيات فى كتاب «مقالات فى النقد الأدبى» . وفى هذه المقالة يذهب إليوت إلى أن هناك صلة وثيقة بين جميع القصائد الشعرية فى الماضى والحاضر ، وأن الشعر كائن عضوى حى يشمل كل ما قد كتب ، وأن ذهن الشاعر إناء يختزن عددا لا حصر له من المشاعر والعبارات والصور ويستبقيها فيه إلى أن تتجمع الجزئيات التى يمكن لها أن تتحد وتكون مزيجا جديدا . وعلى ذلك فإن ذهن الشاعر بمثابة سلك بلاتينى يمزج بين غازى الأكسجين وثانى أكسيد الكبريت ليؤلف منهما معا حمض الكبريتور .كما يرى إليوت أنه كلما ازداد نضج الفنان ، انفصلت شخصيته التى عرفت المعاناة فى الحياة عن ذهنه الخلاق ، وازدادت قدرة هذا الذهن على انتخاب عناصره ، وإحالة عواطفه وانفعالاته – أى مادته الأصلية – إلى شئ جديد . وينتهى إليوت من ذلك إلى أن الشعر ليس تعبيرا عن الشخصية ولكنه هروب منها . وهو ليس تعبيرا عن الوجدان ولكنه هروب منه ، وبذلك ينقض كل التعريفات السابقة للشعر ولاسيما تعريف وردزورث المشهور .

والواقع أن هذه الكلمات التى غير بها إليوت مفهوم جيله لوظيفة الشاعر تثير قضايا كثيرة ولا تمثل بأى حال الكلمة النهائية فى مثل هذا الموضوع القديم الجديد معاً . وإذا كان الكثيرون فى العقدين الثانى والثالث من القرن العشرين قد تقبلوا هذه الكلمات دون مناقشة فهذا جورج واطسون فى كتابه « نقاد الأدب » (١٩٦٢) «ينقد استخدام إليوت للألفاظ هنا على أنه مصادرة على المطلوب أى إن إليوت يسلم جدلا بما كان ينبغى إثباته» . ولا يدرى واطسون كيف تؤدى هذه الآراء إلى النتيجة التى ينتهى إليها إليوت من أن تحويل الاهتمام من الشاعر إلى الشعر هدف يستحق المدح . ثم يقول : « إن قصة هرب لا تصف السجن ولا كيف استطاع السجين الهرب لقصة عجيبة حقاً ! »* .

* انظر « نقاد الأدب » لجورج واطسون ، عرض وديع كيرلس ، مجلة « المجلة » ديسمبر ١٩٦٢ .

وفى مقالة « الدين والأدب » تنعكس آراء إليوت الدينية على معاييره الأدبية ، وتفسر إلى حد ما تحامله على كثير من الأدباء . فهو يقول مثلا فى هذه المقالة :

« إن ما سأقوله إنما يؤيد – إلى حد كبير – الأقضية التالية : ينبغى أن يكمل النقد الأدبى نقد منبثق من موقف خلقى ولا هوتى محدد . فعلى قدر ما يكون فى أى عصر من العصور اتفاق عام على أمور خلقية ولاهوتية ، يستطيع النقد الأدبى أن يكون ذا كيان . وفى عصور كعصورنا حيث لا يتوافر مثل هذا الاتفاق يغدو القراء المسيحيون أشد حاجة إلى فحص قراءاتهم ،لا سيما ما كان منها من صنع الخيال ، بمعايير خلقية ولا هوتية صريحة . فـ« عظمة » الأدب لا يمكن أن تتقرر بالمعايير الأدبية وحدها ، وإن لزم علينا أن نتذكر أن المعايير الأدبية وحدها هى التى تستطيع أن تقرر ما إذا كان هذا الشئ أدبا أو لم يكن . لقد افترضنا ضمنا لبضعة قرون خلت أن لا علاقة بين الأدب واللاهوت ، ولكن هذا لا ينفى أن الأدب (وأعنى مرة أخرى أعمال الخيال قبل سواها) قد كان ، ومازال ، وربما ظل يقوم دائما ببعض المعايير الخلقية . غير أن الأحكام الخلقية على الأعمال الأدبية لا تصدر إلا عن القاعدة الخلقية التى يرتضيها كل جيل ، وهى هل متمشية مع تلك القاعدة أم لا . ففى عصر يرتضى بعض اللاهوت المسيحى الدقيق قد تغدو القاعدة العامة سنية عن جدارة ، وإن كانت القاعدة العامة حتى فى مثل هذه الفترات قد تمجد أمثال هذه المفاهيم « الشرف » أو « المجد » أو « الانتقام » إلى حد لاتحتمله المسيحية على الإطلاق . أما حين تغدو القاعدة العامة منفصلة عن خلفيتها اللاهوتية ، وتغدو على ذلك مسألة عادة أكثر فأكثر ، عند ذلك تتعرض القاعدة للتحيز والتغير معا . وفى مثل هذه الفترات تغدو الأخلاقيات معرضة لأن تتغير بواسطة الأدب إلى الحد الذى نجد معه عند التطبيق أن « ما يلقى المعارضة » فى الأدب لا يعدو أن يكون ما لم يألفه الجيل الراهن . فمن الشائع أن مايصدم جيلا يرتضيه الجيل التالى بغاية الهدوء . وهذه القابلية للتغير فى المعايير الخلقية تحيى أحيانا بالرضاء إذ تتخذ دليلا على قابلية الإنسانية للكمال بينما هى لا تعدو أن تكون دليلا على مافى الأحكام الخلقية للناس من أصول غير ضرورية » .

فإليوت هنا يدعونا إلى أن نقوم الفن بمعاييرخلقية ودينية وهو ما يتنافى ونزعته الجمالية الباكرة . وقد كان الظن بإليوت وهو من أكبر مؤسسى مدرسة « النقد الجديد » أن يذهب إلى غير ذلك ، ولكن عواطفه الدينية غلبته على أمره . وفى كتابه «ملاحظات نحو تعريف الثقافة » نراه يجعل من الدين الأساس الأول لكل ثقافة إنسانية . كما أن قصور قصائده اللاحقة (« أغنية إلى سمعان » ، « غرس أشجار عيد الميلاد » ، إلخ) عن الارتفاع إلى مستوى قصائده الأولى («بروفروك» ،

« صورة سيدة » ، إلخ) لا يمكن تفسيره إلا بالعواطف الدينية المباشرة التى غدت تلون نظرته للأمور . وإليوت هنا محافظ يعادى الحركات والآراء الراديكالية التى تصدر عن نظرة علمانية إلى الكون والإنسان .

على أن إليوت فى مقالته « الشعر والفلسفة » يبدو ثائرا على كثير من القيم الأدبية المقررة وهو يبدى هنا من الاحترام لدور العاطفة فى الشعر ما يعيد التوازن المفقود بين دور العقل ودور الوجدان عند غلاة الكلاسيين . يقول إليوت :

«نحن نقول على نحو غامض إن شكسبير أو دانتى أو لوكريتوس شعراء مفكرون فى حين أن سونبرن شاعر من غير المفكرين ، وأن تنسون ذاته من غير المفكرين أيضا . ولسنا نريد بذلك لنقول : إنهم يتفاوتون فى نوعية تفكيرهم وإنما نريد ، فى حقيقة الأمر ، لنقول : إنهم إنما يتفاوتون فى نوعية شعورهم . والحق أن الشاعر المفكر هو ذلك الشاعر الذى يمكنه التعبير عن المعادل الوجدانى لأفكاره دون أن يتحتم عليه توجيه عنايته إلى هذه الأفكار ذاتها . وهكذا ترانا نتحدث على نحو يوحى بأن الدقة مزية التفكير ، وأن الغموض سمة الشعور . والواقع أن ثمة مشاعر دقيقة وأخرى غامضة ، وأن التعبير عن دقيق الانفعالات إنما يتطلب قوة ذهنية كبرى تماثل القوة التى يتطلبها التعبير عن دقيق الأفكار . إنما أريد بكلمة التفكير أمرا يختلف جد الاختلاف عما أراه فى إنتاج شكسبير . ذلك أن أبطال شكسبير –إذا اعتبرناه فيلسوفا عظيما – لديهم الكثير الذى يقولونه عن قوته الذهنية ولكنهم لا يستطيعون الزعم أنه إنما كان يريد بتفكيره ليصيب هدفا من الأهداف ، أو أنه كان يعتنق وجهة نظر تلازمه فى الحياة ، أو أنه كان يضع نصب عينيه قاعدة يجرى عليها . يقول وندام لويس : « إن لدينا قرائن كثيرة على آراء شكسبير فى المجد العسكرى والوقائع الحربية » فهل هذا صحيح ؟ بل أترى شكسبير قد فكر فى هذه الأمور بادئ ذى بدء ؟ الحق أن مشغلته الكبرى إنما كانت تحويل الأفعال الإنسانية إلى شعر ، وإنى لأزعم أن مسرحيات شكسبير كلها غير ذات معنى ، وإن كان من الزيف سواء بسواء أن ندمغ أيها بالافتقار إلى المعنى » .

فقارئ هذه الكلمات يلمس الذكاء الحاد الذى يعالج به إليوت مادته . ويلح إليوت فى كثير من كتاباته على هذه الفكرة، وهى أن الشعر من عمل الوجدان لا العقل . يؤكد ذلك الناقد الأمريكى ف . و . ماثيسين حيث يقول فى كتابه «ما حققه ت . س . إليوت » :

« تجشم إليوت نفسه متاعب كثيرة ليوضح أن عمل الشاعر ليس مع الأفكار بقدر ماهو مع « المعادل الوجدانى » للفكرة ، وأن الوظيفة الأساسية للشعر ليست ذهنية

وإنما وجدانية ، وأن عمل دانتى أو شكسبير كان « أن يعبر عن أعظم عمق وجدانى فى عصره ، متخذا له أساسا ما تصادف أن كان عصره يتخذ منه موضوعا للتفكير » . وكل مايصر عليه إليوت هو أنه كلما كان الشاعر ذكيا ، كان ذلك أفضل » .

على أن إليوت ذاته فى مواضع من آخر دواوينه « أربع رباعيات » – وهو الذى احتفل به النقاد على أنه تتويج جليل لإنجازه الشعرى – يلقى أحيانا صعوبة كبرى فى إيجاد هذا المعادل الوجدانى للفكرة . وإلا فأين هو فى مثل قوله من قصيدة «بيرنت نورتون» :

الحاضر والماضى

ربما كانا حاضرين فى المستقبل .

وربما كان المستقبل طى الماضى .

لو قد كان الزمان كله حاضرا أبدا

لما أمكن افتداء كل الزمان .

حيث يغلب على اللغة التقرير العقلى البارد ، والمفهومات الفلسفية المجردة .

وفى مقالة « الشعر والمسرح » التى تكمل مقالة « أصوات الشعر الثلاثة » يتحدث إليوت عن تجاربه الخاصة فى كتابة المسرحية الشعرية . وهو يعترف بأن نجاحه فى هذا المجال كان نجاحاً سلبيا إن صح التعبير . فهو قد وفق إلى اجتناب ما كان ينبغى له أن يجتنبه ، ولكنه لم يوفق إلى كتابة كل ما كان يريد أن يكتبه . وبالرغم من أن غالبية النقاد تميل اليوم إلى الأخذ بهذا الرأى ، فإن القضية ما زالت بحاجة إلى مزيد من الدراسة .

والواقع أن إليوت من ذلك الطراز من النقاد الذين يزاولون عملية النقد بروح الناقد المبدع مهما حاولوا التزام الموضوعية . ومع أن إليوت يحذرنا فى صدر مقاله عن « هملت » من هذا الصنف من النقاد ، فإن قارئه تروعه حيوية ذهنه المتجددة ، وابتكاره عددا من الاصطلاحات التى أغنت المعجم النقدى . انظر مثلا إلى تعريفه «الخيال السمعى» تجده يمكن أن ينطبق على كل شعر عظيم ، وهو ينطبق بوجه خاص على قصائد إليوت (« بروفروك » ، « مقدمات » ، « جيرونتيون » إلخ ..) وينطبق على أجزاء كثيرة من « الأرض الخراب » وعلى القسم الختامى الجميل من قصيدة « أربعاء الرماد » .

وفى المقتطف المعنون « الصورة الشعرية » يناقش إليوت ، وهو من أعظم أساتذة الصورة فى الشعر الحديث ، هذه القضية الأساسية فيقول:

« إن قراءات الشاعر لاتعدو أن تشكل جانبا من صوره ، ولكنها تنبع من كل حياته المرهفة الحس منذ الطفولة الباكرة . وإلا فلماذا نجد جميعا أنه من بين كل ما سمعناه أو رأيناه أو شعرنا به فى حياتنا تعاودنا صور معينة مثقلة بالعاطفة أكثر من غيرها ؟ مثلا : أغنية طائر معين ، أو وثبة سمكة معينة فى مكان وزمان معينين ، أو عبق زهرة معينة ، أو امرأة عجوز تدب على درب جبلى ألمانى ، أو ستة من الأحداث يُرون من خلال نافذة مفتوحة وهم يلعبون الورق ليلا عند تقاطع سكة حديدية فرنسية صغيرة ، حيث كانت تقوم طاحونة هوائية . مثل هذه الذكريات قد يكون لها قيمة رمزية ، ولو لم يمكن تحديدها ، لأنها تغدو ممثلة لأعماق الشعور التى لا يمكننا التوغل فيها » .

فواضح أن إليوت هنا يناقش مصدر الصورة الشعرية ، ولكنه لا يتحدث عن طبيعتها . وقد قام بهذه المهمة من قبله أصحاب مذهب الصورة من أمثال إزرا باوند وت . إ . هيوم . وإذا طبقنا هذه الكلمات الإليوتية على شعر إليوت ذاته لوجدناه شاعرا غنى الروح بالصور والذكريات – وإن مال إلى القصد فى استخدامها . وهو بذلك برئ من تهمة الجدب العاطفى التى رماه بها الناقد الأمريكى ر . هـ . روبنز فى ختام كتابه « أسطورة ت . س . إليوت » .

وفى مقالة « هملت ومشاكله » يطلع علينا إليوت برأيه المشهور الذى هز به قواعد النظرة التقليدية إلى هذه المسرحية حيث عدها « فشلا فنيا » وذهب فيها إلى أن شكسبير « قد عالج هنا مشكلة أثبتت أنها أكبر منه » . والواقع أن ملاحظة إليوت هذه ضربة عبقرية كما يقول التعبير الإنجليزى . فهى من الذكاء والأصالة إلى الحد الذى يغرى قارئها باعتناقها ، وإن كان الناقد الأمريكى ليونارد أنجر يرى أن إليوت حين قالها كان مشغولا بمشاكله الشعرية الخاصة وهو رأى له وجاهته أيضا .

وتكشف مقالة « الشعراء الميتافيزيقيون » عن الإعجاب الذى يكنه إليوت لهذه الجماعة من الشعراء وأبرزهم جون دن (١٥٧٣-١٦٣١) وجورج هربرت (١٥٩٣ – ١٦٣٣) وأندرو مارفل (١٦٢١ – ١٦٧٨) وهنرى ڤون (١٦٢٢ – ١٦٩٥) ورتشارد كراشو (١٦١٢ – ١٦٤٩) . فهو يستحسن منهم « توحد الحساسية » أى اندماج الفكر والشعور . ويسوق إليوت فى ثنايا مقالته عبارة هامة قد تفسر غموض شعره هو يقول :

« لا يمكننا إلا أن نقول إنه يبدو من المحتمل أن الشعراء فى حضارتنا ، على

ماهى عليه فى الوقت الحاضر ، ينبغى أن يكونوا « عسيرين » . ذلك أن حضارتنا تستوعب قدرا عظيما من التنوع والتعقيد وحين يلتقى هذا التنوع والتعقيد بحساسية رهيفة فلا بد أن ينتجا نتائج منوعة معقدة » . ولا يلبث إليوت ، بعد اثنتى عشرة سنة من كتابة هذه المقالة ، أن يعود إلى معالجة قضية « الشعر الصعب » فى كتابه « جدوى الشعر وجدوى النقد » فيرد غموض الشعر الحديث إلى ثلاثة عوامل رئيسية .

١ - إن الشاعر قد يجد نفسه فى حالات نفسية مركبة معقدة لا يمكنه التعبير عنها إلا بغموض .

٢ - إن مايسمية الجمهور المتلقى غموضا قد يكون راجعا إلى الجدة والطرافة فى عمل الشاعر .

٣ - إن القارئ قد يتأثر بما يشاع عن صعوبة هذا الشاعر أو ذاك .

وفى مقالته عن « ملتون » يرفع إليوت معول النقد الذكى الخلاق - كما فعل مع شكسبير فى « هملت » ليقوض أساس التمثال الضخم الذى أقامته له ثلاثة قرون فى أذهان القراء والنقاد والكتاب على السواء . فهو يرى أن ملتون عاجز عن خلق صور بصرية واضحة ، والسبب واضح وهو فقدانه بصره .كما يصف لغته بأنها «صناعية» و« تقليدية » . على أن الناقد الإنجليزى سير أيفور إيڤانز يرد فى كتابه « موجز تاريخ الأدب الإنجليزى » على هذه النقطة الأخيرة التى أثارها إليوت فيقول إن ملتون كان ينتهج منهجه الخاص عامدا ، ولكن الشعر فى عصره بدأ يسير فى اتجاهات أخرى غير اتجاهه ، وقد عاد إليوت نفسه فيما بعد إلى تخفيف الحدة التى عبر بها عن آرائه فى ملتون .

إن ت . س . إليوت - كما يبدو من كتاباته - ناقد من أكبر نقاد القرن العشرين . فهو حاد الذكاء ، واسع الثقافة ، عالمى اللهجة . ومهما اختلف معه المرء فى آرائه فلن يسعه إلا الاقرار له بهذه الصفات . أو كما يقول كارل شاپيرو :

« إن إليوت لا يمس فهو نفسه تجسيد للأدب الحديث وتعبير كامل عنه . قد يسمح للمرء أن يختلف معه حول نقطة هنا ورأى هناك ولكن على ألا يتجاوز ذلك . فمنذ زمن بعيد اتخذ إليوت أهبته لمواجهة كل حركة معادية فأصبح أشبه ما يكون بقلعة حصينة تمضى الحياة فى أسفلها ، وتظل هى قائمة فى مكانها كما هى »* .

من هنا ، أيها القارئ ، يمكنك أن تلج عالم إليوت .

* « ت . س . إليوت » بقلم كارل شاپيرو ، ترجمة فؤاد دوارة ، مجلة « المجلة » (سبتمبر ١٩٦١) .

٣) البعد الجمالي والبعد الاجتماعي في نقده

في مقدمته للترجمة الإنجليزية لقصيدة بول ڤاليرى « الثعبان » (١٩٢٤) كتب إليوت أن اهتمامه بالشعر « اهتمام تكنيكي في المحل الأول » ، والاهتمام بالتقنية متصل في عمله من البداية إلى النهاية . يقول الناقد البريطاني المعاصر برنارد برجونزى في فصل له عن «النقد والجدال حول ملتون» (في كتاب « ملتون الحى » ، تحرير فرانك كيرمود) :

« نحن الآن ننظر على نحو متزايد إلى كتابات إليوت النقدية – أو أفضلها على الأقل – على أنها ملاحظات عمل لشاعر ممارس أكثر مما هي أحكام صادرة عن سلطة لقائد للذوق الأدبي معصوم من الخطأ » .

وهذا الاهتمام بصنعة الشعر وثيق الصلة بالنزعة الجمالية التي غلبت على بدايات إليوت النقدية ، مؤكدة استقلال الفن وتنزهه عن كل غاية خارجية ، سياسية أو اجتماعية أو أخلاقية . على أنه مع نهاية العشرينيات قد بدأ نقده يكتسب بعدا اجتماعيا مضافا – دون أن يفقد اهتمامه بالجوانب التقنية – ويناقش مشكلات التوصيل مع القارئ ، والوظائف الاجتماعية للشعر ، واستخدام النظم على خشبة المسرح ، وصلة الشعر بالأخلاق ، ومشكلة الخير والشر .

ويمكن أن نرى خط هذا التطور في عدد من مقالات إليوت منذ العشرينيات حتى الخمسينيات .

ففي مقالة « وظيفة النقد » (١٩٢٣) يذهب إليوت إلى أن الوظيفة الأساسية للنقد هي إلقاء الضوء على الأعمال الأدبية من الداخل ، وتصحيح أذواق القراء . فلا ينبغي أن نقحم على العمل الأدبي أشياء ليست من صميمه ، ولا أن نكرهه على مقاييسنا الأيديولوجية ، وإنما علينا أن نراه كما هو في حقيقة الأمر .

وفي مقالته الطويلة عن « دانتي » (١٩٢٩) نجد تناولا نقديا للشاعر الإيطالي (١٢٦٥ – ١٣٢١) الذي تحتل كوميدياه الإلهية مكانا لا يقل عن ذلك الذي تحتله ملاحم هوميروس ، ومسرحيات شكسبير ، وأعمال جوته . والمقالة من قلم شاعر يجيد صنعته ، فهي ليست عملا أكاديميا كعشرات الأعمال التي يخرج بها الدارسون والباحثون علينا في كل عام وإنما هي قطعة من النقد التحليلي ترى دانتي بعين

معاصرة ، وتبحث عما يمكن أن يسهم به فى خلق الشعر الحديث ، وذلك بإزاء خلفية فكرية وفلسفية تتطرق من دراسة دانتى إلى دراسة بعض المشاكل المتصلة بطبيعة الخلق الشعرى ، ووظيفته ، والصلة بين الشعر والاعتقاد . وتنقسم المقالة إلى ثلاثة أقسام هى : « الجحيم » « المطهر والفردوس » « الحياة الجديدة » . والواقع أن هناك قرابة فكرية ووجدانية تربط الشاعر « الفلورنسى مولدا لاخلقا » بالشاعر الأمريكى - المولد الإنجليزى - الجنسية الذى منح الشعر الإنجليزى الحديث إمكانات كبيرة باستخدامه للرموز والأسطورة والصورة ، واتساع مداه الثقافى . وفيما بعد أعد إليوت محاضرة عنوانها « ما الذى يعنيه دانتى بالنسبة لى » ألقاها بالمعهد الإيطالى فى لندن (٤ يوليو ١٩٥٠) ونشرت فى كتابه « نقد الناقد » (١٩٦٥) .

وفى مقالة « وظيفة الشعر الاجتماعية » (١٩٤٥) يذهب إليوت إلى أن وظيفة الشعر هى إثارة المتعة الفنية فى قارئه ، وذلك من طريق نقل خبرة جديدة ، أو إلقاء ضوء على جانب مجهول ، أو التعبير عن شئ مألوف مررنا به ولم نستطع أن نصوغه فى كلمات ، مما من شأنه أن يغنى وعينا ويرهف حساسيتنا .

وفى محاضرته « أصوات الشعر الثلاثة » (١٩٥٣) يذهب إليوت إلى أن للشاعر أصواتا ثلاثة : صوته وهو يتحدث إلى نفسه أولا يتحدث إلى أحد ؛ وصوته وهو يتحدث إلى جمهور صغير أو كبير ؛ وصوته وهو يحاول خلق شخصية درامية تتحدث نظما ، وتخاطب غيرها من الشخصيات . ويضرب إليوت أمثلة لكل صوت من هذه الأصوات .

أما فى محاضرته عن « الشعر والدراما » (١٩٥١) فإن إليوت يتحدث عن تجاربه الخاصة فى كتابة المسرحية الشعرية محاولا أن يستخلص منها مبادئ عامة تفيد غيره من الكتاب ، وعنده أن المثل الأعلى للمسرحية الشعرية هو أن تكون بناء من الفعل الإنسانى ومن الألفاظ من شأنه أن يشكل نمطا دراميا وموسيقيا فى آن واحد .

هكذا تطور إليوت ، مع الزمن ، من الاستاطيقا التى تركز على الأبعاد الشكلية فى العمل الفنى إلى موقف اجتماعى لا يغفل الجوانب الأيديولوجية والثقافية . واقترن هذا التطور بانتقاله من كتابة الشعر الخالص إلى كتابة الشعر المسرحى حيث التوصيل عملية على أكبر قدر من الأهمية بالنسبة للشاعر والجمهور .

٤) البعد الأخلاقى فى نقده

فى نقد إليوت ، اللاحق منه بخاصة ، نبرة أخلاقية قوية (وصف الناقد النيوزلندى ك . ستيد ، صاحب الكتاب الممتاز « البويطيقا الجديدة : من بيتس إلى إليوت » (١٩٦٤) إليوت بأنه الرجل الذى دمج الأخلاق فى علم الجمال) . ويتجلى هذا الاتجاه الأخلاقى أكثر مايتجلى فى كتاب إليوت « وراء آلهة غريبة » (١٩٣٤) ومقالته « الدين والأدب » (١٩٣٥) وغيرهما . ولذا ينبغى أن نتحدث عنه ببعض التفصيل .

يتحدث إليوت فى كتابه « وراء آلهة غريبة » عن الأدب الحديث مدافعا عن الموروث والسنة ، وناقدا عددا من كتاب العصر مثل إزراپاوند ، وجيمز جويس ، و . د . هـ . لورنس ، وتوماس هاردى ، وجيرارد مانلى هو پكنز ، وكاثرين مانسفلد .

فهو يقول عن لورنس :

« إن للورنس ثلاثة أوجه ، ومن العسير جدا أن نفيها جميعا حقها ، فالأول : هو الوجه السخيف : افتقاره إلى حس الفكاهة ، وتعاظمه ، وافتقاره لا إلى المعلومات قدر ماهو للملكات النقدية التى يجمل بالتعليم أن يضفيها على أصحابه ، وعجزه عما ندعوه عادة بالتفكير . وعن هذا الجانب من لورنس فإن الكشف اللامع الذى قدمه وندام لويس فى كتابه «الأبيض» هو إلى حد كبير أكثر النقدات الموجهة إليه حسما . وثانيا : فهناك حساسيته الحادة على نحو غير عادى وقدرته على الحدس العميق – حدس كان عادة يستخلص منه نتائج خاطئة . وثالثا فثمة فيه مرض جنسى متميز » .

ويقول إليوت عن إزرا پاوند ، رغم صداقتهما الشخصية العميقة :

« إن انحراف پاوند لا هوتيا يبدو فى شعره ونثره على السواء ... وهذا على وجه الدقة هو ما نجده فى المجموعة التى يضعها پاوند فى الجحيم فى ديوانه «مسودة ثلاثين أنشودة » فهى تتكون (ربما أكون قد سهوت عن صنف أو صنفين) من الساسة وصانعى الأرباح ورجال المال ومالكى الصحف وأجرائهم ومثيرى الفتن وكالڤن والقديس كلمنت السكندرى والإنجليزى ومحاربى الرذيلة الصليبيين والكذابين والأغبياء والمتحذلقين والوعاظ والأساقفة والسيدات لاعبات الجولف والمحافظين والإمپرياليين وكل « أولئك الذين وضعوا شهوة المال قبل مسرات الحواس » . إنه – بطريقته الخاصة – جحيم يدعو للإعجاب ، دون عزة ، دون مأساة » .

ويقول إليوت عن توماس هاردى :

« إن ما يدخل نغمة من الزيف ، المرة تلو المرة ، على روايات هاردى هو أنه لايدع شيئا للطبيعة وإنما يدير اللولب بنفسه دورة أخيرة على الدوام . وأما عن دوافعه لفعل ذلك فأمر يثير فى أخطر الشكوك ... إن المؤلف يلوح وكأنه يفرج عمدا عن انفعال خاص به على حساب القارئ » .

ومن هذه المقتطفات يتضح أن النقد الأخلاقى عند إليوت – وإن كان منطلقه دينيا أو اجتماعيا – لا يغفل فحص العناصر الفنية فى العمل المنقود ، ولا تعوزه سعة الأفق أو رحابة النظرة ، وإنما يستحيل بين يديه إلى وسيلة خصبة لإنارة جوانب من العمل ، والكشف عن علاقاته بمشكلات الوجود الإنسانى والسلوك .

٥) البعد الفلسفى فى نقده

كان إليوت دارسا للفلسفة فى هارفارد وأكسفورد وألمانيا قبل أن يتخذ قراره المصيرى بهجران الفلسفة ، والاستقرار فى لندن ، والاقتران بفتاة انجليزية ، والتحول إلى الأدب (أعد رسالته للدكتوراة فى موضوع « المعرفة وموضوعات الخبرة فى فلسفة ف . هـ . برادلى » تحت إشراف چوزيارويس ، ولكنه لم يسافر لاستكمال مناقشة الرسالة ، ولم ترالنور إلا فى ١٩٦٤ قبل وفاته بعام) . وتتلمذ إليوت لچورج سانتيانا ، وبرتراندرسل ، وإن ثار على جوانب أساسية من فكرهما فيما بعد ، كما قرأ وليم چيمز والواقعيين الجدد فى الفلسفة الأمريكية . وكتب مقالات عن لايبنتز وسبنوزا ونتشة وبرادلى وغيرهم ، كما ظلت الفلسفة الإغريقية – أرسطية وأفلاطونية – هى إطاره المرجعى دائما . وقد صب إليوت نفسه سوط عذاب على الفلسفات المادية والسلوكية – هوبز ، ماركس ، واطسون ، إلخ .... ووجدت عاطفته الدينية (فهو أكبر شاعر انجليزى مسيحى فى قرننا العشرين) ، سندا فكريا فى فكرة المطلق عند برادلى (أكبر ممثلى الهيجلية الجديدة فى بريطانيا) ، وفى حركة أكسفورد التى قادها الكاردينال هنرى نيومان فى العصر الڤيكتورى ، وفى فلسفة پسكال التى راهنت على الإيمان (مثلما فعل المعرى فى بعض شعره) .

ولنتوقف قليلا عند مقالة إليوت عن پسكال . ظهرت هذه المقالة لأول مرة على شكل مقدمة لكتاب « خواطر » پسكال فى ترجمة انجليزية بقلم و . ف . تروتر صدرت فى لندن وتورونتو بعناية الناشر ج . م . دنت فى ١٩ سبتمبر ١٩٣١ ، وذلك فى سلسلة « إڤريمان » التى كان يشرف عليها إرنست رايس ، وتضم كتبا فى اللاهوت والفلسفة . ثم أعيد طبع المقالة فى كتاب إليوت المسمى « مقالات قديمة وحديثة » (١٩٣٦) وكتاب « مقالات مختارة » (طبعة ١٩٨٦) .

للمقالة ، إلى جانب تشويقها الفلسفى والفكرى الباطن ، أهمية من نوع آخر تتمثل فى كونها مرآة لفكر إليوت فى أواخر العشرينيات ومطالع الثلاثينيات حين اكتمل تحوله من لا أدريته الباكرة إلى مسيحية دوجماطيقية ترى فى عقيدة التجسد المسيحية أساسا للإيمان ، وترى فى نيومان وپسكال مدخلا إلى عالم العقيدة القطعية الكاثوليكية ، وإن انضوى إليوت تحت لواء الأنجلو كاثوليكية لاكاثوليكية روما . وفى المقالة بعض عبارات تلقى ضوءاً على شعر إليوت فى الفترة ذاتها ، وتوضح مدى التكامل بين نقده

وشعره . انظر مثلا إلى قوله : « إن بعض صور المرض ملائمة تماما لا للاستنارة الدينية فحسب ، وإنما أيضا للإنشاء الفني والأدبى» وتذكر أنه كتب رائعته « الأرض الخراب » عام ١٩٢١ وهو مريض بدنيا وعصبيا يلتمس الشفاء فى مورجيت ثم فى سويسرا . وانظر إلى قوله إن بسكال كان «يواجه دون نكوص شيطان الشك الذى لا ينفصل عن روح الإيمان» . شيطان الشك ؟ إنه يرد فى الحركة الثالثة من قصيدة «أربعاء الرماد » التى ظهرت فى ١٩٣٠ ، أى قبل هذه المقالة بعام :

لدى المنعطف الأول فى السلم الثانى

استدرت وأبصرت تحتى

ذات الشكل ملتفا حول حاجز السلم

تحت البخار فى الهواء الكريه الرائحة

مناضلا شيطان السلم : ذلك الذى يرتدى

الوجه الخدّاع : وجه الرجاء والقنوط .

هنا نجد خبرة روحية بالغة العمق والثراء ، فهذا الشيطان الذى يتصارع معه المتكلم هو شيطان الشك الذى سبق لپسكال أن واجهه ثم انتصر عليه ليلة الاثنين الموافق ٢٣ نوفمبر ١٦٥٤ حين مرّ پسكال بخبرة صوفية حاسمة قاتل فيها الشك حتى قتله . إنه ، هنا ، أشبه بيعقوب إذ يصارع الملاك فيصرعه ، على نحو ما تذكر التوراة (انظر تفاصيل هذه الخبرة الصوفية فى كتاب الدكتور نجيب بلدى عن « بسكال » ، سلسلة نوابغ الفكر الغربى ، دار المعارف د . ت . ص ٩٦ – ٩٨) .

فى مقالة إليوت أيضا نظرات عميقة – على إيجازها – فى فلسفات مونتينى ورينان وفولتير وأنا تول فرانس وغيرهم من الشكاك . لم يكن إليوت ، إذ تحول إلى الدين ، مؤمنا ساذجا يلوذ بإيمان العجائز وإنما كان – وهو قارئ دوستويفسكى ونتشة وداروين وفريزر وفرويد وماركس وآينشتاين – يدرك مدى الصعوبة التى ينطوى عليها فعل الإيمان فى العصر الحديث . إن المقالة وثيقة روحية تضيئ خبرة إليوت بقدر ما تضيئ خبرة پسكال .

قال إليوت ذات مرة – بعد سنوات طويلة من كتابته هذه المقالة – إنه عندما أعاد قراءتها دهش لكم المعرفة التى يبدو أنه كان يمتلكها حينذاك ، والتى أنسيها منذ ذلك الحين . وليس مثل هذا التواضع الساخر بالغريب على إليوت : فقد قال – بعد هجرانه الفلسفة – إنه لا يستطيع الآن ، وقد علت به السن ، أن يفهم أطروحته عن برادلى التى كتبها فى شبابه .

ويتذكر المرء قول الشاعر الفيكتورى روبرت براوننج عن إحدى قصائده ، وكان مشهوراً بالصعوبة : عندما كتبت هذه القصيدة لم يكن يعرف معناها سوى الله وأنا . أما الآن - وقد مضت سنوات على كتابتى لها - فلا يعرف معناها سوى الله !

لا بأس . للأدباء من طبقة إليوت وبراوننج أن يعمدوا إلى السخر من الآخرين ومن أنفسهم ، ولكنهم حتى فى هزلهم جادون يدعوننا إلى إعمال الفكر ، وتقليب الأمور على كافة أوجهها . ألم يكن سقراط العظيم يدعى الجهل ويستخدم منهج السخرية ؟ ألم يزعم أنه أجهل الناس ، وهو فى الحقيقة أحكمهم وأعرفهم بحدود معرفته وحدود معرفتهم ؟ ألم يشك المعرى قائلا : وأعجب منى كيف أخدع عامدا : على أننى من أعلم الناس بالناس ؟ إنه أصدق نصف بيت قالته العرب ، على حد تعبير الشاعر صلاح عبد الصبور .

فى ترجمتى مقالة إليوت عن بسكال ، كما فى غيرها ، التزمت الدقة الكاملة ، وحاولت ألا أخرم حرفا مما يقول وألا أنقاد لغواية البلاغة العربية بما يجور على أمانة النقل وأوردت المقتطفات الفرنسية بلغتها الأصلية مع ترجمتها كلما تيسر لى ذلك .

٦) ثلاثة أسئلة ، وبعض مصطلحات نقدية

خلال حياة أدبية استمرت أكثر من نصف قرن تمكن إليوت من أن يرسى دعائم مدرسة نقدية عرفت فيما بعد (بفضل حوارييه والمتأثرين به) باسم مدرسة « النقد الجديد » الأنجلو – أمريكية ، وذلك من خلال كتبه ومقالاته ومحاضراته . ونظرية إليوت النقدية ، كما توضحها هذه الأعمال ، تحاول أن تجيب عن ثلاثة أسئلة :

١ – ما الشعر ؟

٢ – ماوظيفة النقد ؟

٣ – ما العلاقة بين الخلق والنقد ؟

وفى صدد الإجابة عن السؤال الأول ثار إليوت على مفاهيم المدرسة الرومانسية التى كانت تعتقد أن الشعر تعبير عن شخصية الشاعر ، أو عن أحوال المجتمع . إنه لا ينكر بطبيعة الحال أن الذات هى منطلق كل كاتب ، وأن العمل قد يعكس صورا من حياة المجتمع الذى شبّ الشاعر فى ظله . ولكن هذه العوامل لا تحدد قيمة الشعر وإنما الذى يحددها عاملان :

١ – وعى الشاعر بالتقاليد الفنية أى الموروث الذى انحدر إليه .

٢ – موهبته الفردية القادرة على أن تضيف إلى التراث .

ويعرف إليوت الشعر فى مقالة « الموروث والموهبة الفردية » (١٩١٩) قائلا :

« إنه تركيز وشئ جديد ناجم عن تركيز عدد بالغ الكثرة من الخبرات التى قد لا تلوح للرجل العملي والنشيط خبرات على الإطلاق ، وإنما هو تركيز لا يحدث عمدا أو عن تدبر . وليست هذه الخبرات « مسترجعة » وإنما تتحد أخيرا فى جوليس « هادئا » إلا بمعنى أنه قيام سلبى على الحدث . وبديهى أن هذا ليس كل ما فى الأمر . فهناك قدر كبير عند كتابة الشعر ينبغى أن يكون واعيا ومتعمداً . والحق أن الشاعر الردئ يكون عادة غير واع حيث ينبغى أن يكون واعيا ، وواعيا حيث ينبغى أن يكون غير واع . وكلا الخطأين خليق أن يجنح به إلى أن يكون شاعرا «شخصيا» .ليس الشعر إطلاقا لسراح الانفعال وإنما هو هروب من الانفعال . إنه ليس تعبيرا عن الشخصية وإنما هو هروب من الشخصية . غير أنه من البديهى

أنه ليس بمقدور سوى من لديهم شخصية وانفعالات أن يدركوا ما تعنيه الرغبة فى الهروب من هذه الأمور » .

ويقول إليوت فى المقالة ذاتها :

« إن ما أعنيه هو أنه ليس لدى الشاعر « شخصية » يعبر عنها وإنما وسيط معين ، لا يعدو أن يكون وسيطا وليس شخصية ، تجتمع فيه الانطباعات والخبرات على أنحاء فريدة وغير متوقعة . فالانطباعات والخبرات التى تهم الرجل قد لا تجد مكانا فى شعره . وتلك التى تغدو مهمة فى شعره قد لا تلعب فى الرجل أو الشخصية إلا دورا بالغ الضآلة » .

ثم يختم هذه المقالة بقوله :

« إن تحويل الاهتمام من الشاعر إلى الشعر هدف محمود من شأنه أن يؤدى إلى تقدير أعدل للشعر الفعلى : جيده ورديئه . ثمة كثير من الناس يقدرون التعبير عن الانفعال الصادق فى الشعر ، وثمة عدد أقل يستطيع أن يقدر البراعة التقنية ولكن قلائل جداًهم الذين يعرفون متى يكون هناك تعبير عن انفعال « ذى دلالة » ، انفعال يستمد حياته من القصيدة لا من تاريخ حياة الشاعر . إن انفعال الفن لا شخصى . وليس بوسع الشاعر أن يصل إلى هذه اللاشخصية إلا إذا أسلم ذاته كلية للعمل الذى يتعين عليه أداؤه . وليس من المحتمل أن يعرف ما الذى يتعين عليه أداؤه إلا إذا عاش لا فى الحاضر فحسب ، وإنما فى لحظة الماضى الحاضرة وإلا إذا كان واعيا لا بما مضى وإنما بما زال حيا » .

وفى مقالته عن « وظيفة النقد » (١٩٢٣) يقول إليوت : إن الأعمال الفنية تكون « كلا عضوياً » يؤثر بعضه فى بعض ، لدرجة أن أعمال الحاضر تلقى ضوءا جديدا على ما أنتج فى الماضى ، تماما كما أن أعمال الماضى توجه ما ينتج اليوم :

« إن الآثار الحالية تشكل فيما بينها نظاما مثاليا ، يعدله إدخال العمل الفنى الجديد (والجديد حقيقة) عليها . ويكون النظام القائم كاملا قبل وصول العمل الجديد . غير أنه لكى يستمر النظام بعد مجئ الجدة يتعين على النظام القائم بأكمله أن يتغير ولو بدرجة طفيفة . وهكذا يعاد تعديل العلاقات والنسب والقيم بين كل عمل فنى والكل ، وهذا هو التوافق بين القديم والجديد . وإن كل من يرتضى فكرة النظام هذه ، وشكل الأدب الأوربى والإنجليزى ، لن يجد أنه مما يجاوز المعقول أن نقول : إن الحاضر ينبغى أن يغير الماضى ، مثلما يوجه الماضى الحاضر » .

ويقول عن وظيفة النقد :

« على النقد دائما أن يجهر بغاية يضعها نصب عينيه ، ويلوح أنها - إذا صغناها بشكل بدائي - إنارة الأعمال الفنية وتصحيح الذوق . وعلى ذلك تلوح مهمة الناقد محددة له تماما وينبغي أن يكون من السهل نسبيا أن نقرر ما إذا كان يؤديها على نحو مرضٍ ، وكذلك - على وجه العموم - أى أنواع النقد مفيد ، وأيها عقيم » .

ومعنى هذا أن وظيفة النقد هى أن يضئ الأعمال الفنية من داخلها ، لا أن يفرض عليها تفسيرا من الخارج ، وأن يحل العمل الجديد فى مكانه الصحيح بين الأعمال السابقة . والأدوات اللازمة لذلك هى التحليل والمقارنة :

« إن المقارنة والتحليل - كما قلت من قبل ، وقد قاله ريمى دى جورمون من قبلى (وهو أستاذ حقيقى فى الحقائق ، وإن كان أحيانا ، فيما أخشى ، أستاذا فى الإيهام بالحقائق) - هما الأداتان الأساسيتان للناقد . ومن الواضح بالتأكيد أنهما أدوات ينبغى تناولها بعناية وينبغى ألا تستخدم فى بحث عن عدد المرات التى ذكر فيها الزراف فى الرواية الإنجليزية . وهى أدوات لا يستخدمها كثير من الكتاب المعاصرين بنجاح جلىّ . فينبغى أن تعرف ما الذى تقارنه وما الذى تحلله » .

وينبغى أن يتوافر لدى الناقد إحساس بالحقائق حتى لا يسقط ذاته على العمل المنقود ، أو يسترسل بعيدا مع خيالاته .

وفى هذه المقالة ذاتها يجيبُ إليوت عن السؤال الثالث : ما العلاقة بين الخلق والنقد ؟ فعنده أن الخلق غاية فى حد ذاته ، وأن العمل الفنى هو ماهو ، بينما النقد يدور دائما حول شئ غير ذاته . وبينما لا يمكن تلخيص العمل أو الإضافة إليه أو إحداث أى تغيير فيه فإن النقد (لأنه ليس خلقا) يمكن أن تعاد صياغته دون كبير ضرر . ولندع إليوت يتكلم :

« من المحتمل بالتأكيد أن يكون الجزء الأكبر من جهد المؤلف عند إنشاء عمله جهدا نقديا : إنه جهد الا نتخال والتأليف والبناء والحذف والتصحيح والاختيار : هذا الجهد المخيف الذى هو نقدّى قدر ما هو خلاق . بل إنى لأذهب إلى أن النقد الذى يمارسه كاتب مدرب بارع على عمله هو أكثر أنواع النقد حيوية وأعلاها ، وأن بعض الكتاب الخلاقين (كما أظن أنى قد قلت من قبل) متفوقون على غيرهم لا لشئ إلا لأن ملكتهم النقدية أكثر تفوقا » .

ويستدرك إليوت قائلا :

« غير أن هذا التأكيد يرتد علينا . فإذا كان مثل هذا القسم الكبير من الخلق نقداً

فى الواقع ، أفلا يكون قسم كبير مما يدعى « كتابة نقدية » خلقا فى الواقع ؟ وإذا كان الأمر كذلك ، أفلا يكون ثمة نقد خلاق بالمعنى العادى لهذه الكلمة ؟ يلوح أن الإجابة هى : لا تعادل هنا . وقد افترضت - كمسلمة - أن الخلق أو العمل الفنى يدور حول ذاته ، وأن النقد - بحكم تعريفه - يدور حول شئ غير ذاته ، ومن هنا فإنك لا تستطيع أن تدمج الخلق فى النقد مثلما تستطيع أن تدمج النقد فى الخلق . إن النشاط النقدى يجد أعلى ضروب تحقيقه وأصدقها فى لون من الاتحاد بالخلق ، وذلك فى عمل الفنان » .

ومعنى هذا ، ببساطة ، أن كل خلق يتضمن جهداً نقدياً . أما النقد فليس خلقا، وإنما هو أقرب إلى العلم (وإن كان لن يصل قط إلى وضع العلم التجريبى) فى حياده وموضوعيته .

وتتردد فى مقالات إليوت مصطلحات بدت غامضة لكثير من الناس مثل « المعادل الموضوعى » و « تفكك الحساسية » و « الخيال السمعى » مع أنها فى الواقع مفهومة ، وليست لغزا ، مادمنا ننظر إليها فى السياق الذى وردت فيه .

ففى مقالته عن « هملت ومشاكله » (١٩١٩) يقول إليوت :

« إن السبيل الوحيد للتعبير عن الوجدان فى شكل فنى هو العثور على « معادل موضوعى » أو - بعبارة أخرى - مجموعة من الموضوعات أو موقف أو سلسلة من الأحداث تكون شكلا لذلك الوجدان « الخاص » بحيث أنه عندما تقدم الوقائع الخارجية - التى ينبغى أن تنتهى بخبرة حسية - يثار الوجدان على الفور . ولو أنك فحصت أى مأساة من مآسى شكسبير الأقرب إلى النجاح لوجدت فيها هذا التعادل الدقيق . ستجد مثلا أن الحالة الذهنية لليدى مكبث وهى تسير أثناء نومها قد انتقلت إليك من طريق تجميع الانطباعات الحسية الخيالية تجميعا يتسم بالحذق ، وأن كلمات مكبث - عند سماعه بموت زوجته - تصدمنا فى سياق الأحداث وكأنها تنطلق أوتوماتيكيا من آخر حدث فى السلسلة . ف « الحتمية » الفنية تكمن فى الملائمة الكاملة بين الوجدان وما هو خارجى وهذا بالضبط ما ينقص مسرحية « هملت » . فهملت (الرجل) يسيره وجدان لا يمكن التعبير عنه لأنه «أزيد» من الوقائع التى تبدو لنا » .

ومعنى هذا أن الأدب ليس تعبيرا مباشرا عن الوجدان : وإنما وظيفة الكاتب هى أن يخلق « معادلا موضوعيا » (فى ترجمة رشاد رشدى) أو « تراسلا موضوعيا » (فى ترجمة محمد غنيمى هلال) لهذا الوجدان الذى يرغب فى أن يستثيره فى القارئ ،

وذلك من خلال خلق المواقف ، وإحكام الحبكة ، ورسم الشخصيات ، وإيراد التفاصيل ، وإدارة الحوار ، ووصف الأجواء ، وتصوير ما يدور بباطن الشخوص .

وثمة شرح مفيد لفكرة المعادل الموضوعي فى كتاب « مقالات فى النقد الأدبى » (مكتبة الأنجلو المصرية) للدكتور رشاد رشدى ، وفى كتيب له بالإنجليزية عنوانه « ملاحظات عن المعادل الموضوعي عند ت . س . إليوت » حيث يتتبع تاريخ هذا المصطلح ، ويرجع به إلى أصوله ، ويشرح المقصود به ، ثم يرصد تأثيره في بعض النقاد المحدثين بعد إليوت .

ويقول إليوت فى مقالته عن « الشعراء الميتافيزيقيون » (١٩٢١) وهم مجموعة من شعراء القرنين السادس عشر والسابع عشر فى انجلترا ، سموا كذلك لتناولهم مشكلات ماوراء الطبيعة ، وإغراقهم فى الخيال :

« إن شعراء القرن السابع عشر ، خلفاء الكتاب المسرحيين فى القرن السادس عشر ، كانوا يملكون جهاز حساسية يمكنها أن تلتهم أى نوع من أنواع الخبرات . لقد حدث فى القرن السابع عشر تفكك في الحساسية لم نشف منه قط . وكان من الطبيعي أن يتفاقم هذا التفكك بتأثير أقوى شاعرين من شعراء ذلك القرن : ملتون ودريدن . لقد أنجز كل من هذين الرجلين أعمالا شعرية باللغة الفخامة لدرجة أن رفعة الأثر أعمتنا عن افتقارهما إلى أشياء أخرى » .

فالحساسية الموحدة ، التى يأسف إليوت هنا على زوالها ، هى تلك التى تجمع بين العقل والوجدان ، بحيث يفكر الشاعر بقلبه ، ويشعر بعقله ، وتندمج خبراته فى كل واحد . أو كما يقول جون دن — أعظم الشعراء الميتافيزيقيين الإنجليز – عن سيدة فى إحدى قصائده : « كانت تبدو وكأن جسدها يفكر » .

ويقول إليوت فى محاضرة له عن ماثيو أرنولد ألقيت بجامعة هارفرد فى ٣ مارس ١٩٣٣ ونشرت فى كتابه « جدوى الشعر وجدوى النقد » :

« إن ما أدعوه « خيالا سمعيا » هو الحس بالمقطع والوزن ، والتوغل بعيدا وراء كل المستويات الواعية للفكر والشعور ، وإحياء كل كلمة ، والغوص على أوفر الصور حظا من النسيان والبدائية ، والرجوع إلى ماهو أصلى والعودة بشئ ما ، وهو بحث عن البداية والنهاية . والخيال السمعي يؤدى وظيفته من خلال المعانى ، دون شك ، أو هو لا يخلو من المعانى بمعناها المألوف ، ويمزج بين العتيق والدارس والرث ، بين المتداول والجديد والمدهش ، بين أقدم العقليات وأكثرها تمدينا » .

ومعنى هذا أن الخيال السمعى ، باعتباره متميزا عن الخيال البصرى الأكثر شيوعاً ، مزيج من الأذن الموسيقية التى تمكن الشاعر من تذوق القيمة الوزنية للألفاظ ، والخيال التاريخى الذى يرى الماضى والحاضر وكأنما قد انبسطا على رقعة واحدة ، أذابت بينهما الحدود .

٧) دعوته إلى لاشخصية الأدب والنقد الموضوعى

« إننا لا نعتبر الفن تعبيرا على الإطلاق . إنه خلق شئ موضوعى يستطيع أن يلمسه وأن يحسه القارئ فى كل مكان . ولا يمكن للفنان أو الشاعر أن يصنع هذا الشئ إلا إذا توافر له شيئان : أولهما الموهبة وثانيهما الوعى بالتقاليد الفنية .

والموهبة ليست القدرة على التعبير وإلا كان كل من يملك القدرة على التعبير عن مشاعره شاعرا . إنها القدرة على إحالة ما هو ذاتى إلى جسم موضوعى أو بمعنى آخر إنها القدرة على مزج ألوف بل وملايين التجارب الذاتية وتوليفها بعضها مع بعض مهما تعارضت وتناقضت بحيث ينتج عنها كائن جديد لا أثر فيه لهذه التجارب على الإطلاق ، وهو العمل الفنى » .

هذه الكلمات التى ترد فى مقالة للدكتور رشاد رشدى ، عنوانها « شعر الحب من شكسبير إلى إليوت » (مجلة « الهلال » ، يونية ١٩٧٣) هل كان يمكن أن تُكتب لولا دعوة إليوت المتصلة إلى النقد الموضوعى ولا شخصية الأدب ؟

إن هذه الكلمات تلخيص للنظرية اللاشخصية فى الأدب ، وقوامها – كما رأينا – أمران : إن الأدب يجاوز شخصية الأديب ، وإن النقد محاولة – لا تقل عن ذلك موضوعية – لرؤية الأدب رؤية نزيهة محايدة . وإذا بحثنا عن منشئ هذه النظرية النقدية لوجدنا أنه إليوت متابعا فى ذلك فلوبير . كان لإليوت مريدوه وخصومه ، والأغلب أنه سيظل مثاراً للجدل على الدوام لأن مايدعو إليه ليس أقل من تقويض جذرى للنظرة الرومانسية إلى الأدب وهى نظرة عزيزة – لأسباب مفهومة – على وجدان الكثيرين . وليس يمكن أن يجاوزها المرء إلا إذا بلغ درجة معينة من النضج الفكرى والروحى والوجدانى .

ولكن كم يخطئ من يظنون أن النظرية اللاشخصية معادية لعواطف الإنسان وأشواقه ووجدانه ! حسبك أن تقرأ قصائد إليوت لتدرك عمق الشحنة الانفعالية التى تصدر عنها . إنها محاولة لاستكشاف « جو الرعب واللغز المجهول الذى نقضى فيه حياتنا » (الكلمات لإليوت ذاته) . غاية الأمر أنه يأبى أن يعرّى صفحة روحه للأنظار ، ويضن على قدس أقداس القلب أن يغدونهبا مباحا لكل الأعين الفضولية ، ولهذا يعمد – من خلال حيل الفن التى لا تنتهى – إلى تحويل ذكرياته وعذاباته ومسراته إلى شئ

آخر يمكن أن نشترك فيه جميعا لأن النسيج البشرى واحد ، ولأن الفنان هو ذلك الكائن الذى يمكنه - بفضل عقله الخالق - أن يعطى صوتا لما نشعر به ولكننا لا نعرف كيف نعبر عنه .

وأنا أرمى هنا إلى محاولة الإجابة عن ثلاثة أسئلة : ما الذى يعنيه إليوت ، على وجه الدقة ، باللا شخصية ؟ وكيف تعبر ذات الفنان عن نفسها فى العمل الفنى ؟ وكيف يمكن للنقد أن يصل إلى هذه الموضوعية ؟

إن اللا شخصية لا تناصب الذات العداء ، ولا تنكر عليها حقها فى التعبير ، وإنما هى ترمى إلى تنظيم انفعالات الإنسان ، ومنحها شكلا ، لأن الموضوع - فى نهاية المطاف - ليس إلا محصلة اتفاق بين عدد من الذوات ، ولأن عملية التنظيم هذه هى السبيل الوحيد لمواجهة فوضى الحياة ، وسيولة المادة ، والعماء الأصلى الذى سبق فعل الخلق .

يقول إليوت فى مقالة له عن سوناتات شكسبير إن الشعر قد يكون سيرة ذاتية «ولكن هذه السيرة الذاتية قد كتبها أجنبى بلغة أجنبية ولا يمكن قط ترجمتها» فليس يكفى أن يقع الإنسان فى الحب لكى يظن أنه قد غدا مؤهلا لكتابة قصيدة غزلية : «إن قصة غرامية يمكن أن تكون استثماراً ناجحا أو سيئا ، ولكنها لا تستطيع دون خبرات أخرى عديدة غريبة ، لايقدر عليها الرجل العادى ، أن تولد شعرا جيدا » .

ويقول إليوت فى مقالة له بمجلة « ذاكرا يتريون » (المعيار) (أكتوبر ١٩٣٢) : «كل فن عظيم هو بمعنى من المعانى وثيقة عن عصره ، ولكن الفن العظيم لا يكون قط مجرد وثيقة ، حيث أن مجرد التسجيل ليس فنا . إن فى كل فن عظيم شيئا باقيا وعالمياً ، وهو يعكس الباقى كما يعكس المتغير . وكما أنه مامن فن عظيم يمكن أن يشرح ، ببساطة ، على ضوء مجتمع عصره فإنه لا يمكن أن يشرح شرحا كاملا على ضوء شخصية مؤلفه . إن فى أعظم الشعر دائما لمحة عن شئ مجاوز ، شئ لا شخصى ، شئ لا يعدو المؤلف من حيث علاقته به أن يكون أكثر من وسيط سلبى » .

ومن حديث ألقاه بكلية كونكورد فى الولايات المتحدة فى عام ١٩٤٧ : « لو أننا تعلمنا كيف نقرأ الشعر على النحو الأمثل لوجدنا أن الشاعر لا يغرينا قط بأن نؤمن بأى شئ . إن ما نتعلمه من دانتى أو من أى شعر دينى آخر هو« طعم » الإيمان بذلك الدين » .

وفى مقدمته لترجمة إنجليزية لقصيدة بول ڤاليرى « الثعبان » يقول صراحة : « لا يغدو المرء مهيئا للفن إلا بعد أن يكون قد توقف عن الاهتمام بانفعالاته وخبراته

الخاصة إلا من حيث هى مواد ، وإلا عندما يكون قد وصل إلى هذه النقطة من الحياد التي يلتقط فيها ويختار حسب مبادئ بالغة الاختلاف عن مبادئ الذين مازالت تثيرهم مشاعرهم الخاصة . فأعظم الفن لا شخصى بمعنى أن الوجدان الشخصى والخبرة الشخصية يمتدان ويكتملان فى شئ لا شخصى ، لا بمعنى أنهما شئ منفصل عن الخبرة والعواطف الشخصية » . ويهاجم إليوت القراء الذين « يحدقون بشهوة بين السطور باحثين عن اعتراف بيوجرافى » .

وفى رسالة بعث بها إلى هالى فلاناجان يقول : « إنه لمن المشكوك فيه أن يكون هدف الشعر هو التوصيل على أى نحو . على الشعر ببساطة أن يسجل اندماج عدد من الخبرات » .

وفى رسالة أخرى إلى مجلة « ذى أثينيوم » (٢٥ يونيو ١٩٢٠) يقول : « إن خلق عمل فنى أشبه بأشكال أخرى من الخلق ، فهو عملية مؤلمة مكدرة . إنه تضحية بالرجل من أجل العمل ، وهو نوع من الموت » .

وفى مقالة نشرها فى مجلة « ذادايال » (المزولة) (أكتوبر ١٩٢١) يؤكد ، من خلال حديث عن باليه « طقوس الربيع » لسترافنسكى ، أن الفن تحوير :

« ينبغى أن يكون فى الفن تغلغل وتحوير . فحتى كتاب « الغصن الذهبى » (لمؤلفه عالم الأنثروبولوجيا الإنجليزى جيمز فريزر) يمكن أن يقرأ على نحوين : كمجموعة من الأساطير المسلية ، أو ككشف عن ذلك العقل الخبئ الذى يعد عقلنا استمرارا له . ولست أدرى ما إذا كانت موسيقى سترافنسكى باقية أم زائلة ، ولكنها قد لاحت وكأنما تحول إيقاع البرارى (الاستبس) إلى صرخة بوق السيارة ، وقعقعة الآلات ، ودوران العجلات ، وطرق الحديد والصلب ، وهدير مترو الأنفاق تحت الأرض ، وسائر الصيحات الهمجية للحياة الحديثة ، وأنها تحول هذه الضوضاء الباعثة على القنوط إلى موسيقى . ذلك أن ماهو مطلوب من الفن إنما هو تبسيط للحياة الجارية إلى شئ غنى غريب » .

وفى مقدمته لكتاب عالم الجمال الإيطالى ليون ڤيڤانتى المسمى « الشعر الإنجليزى » يكتب إليوت : « ثمة فى الشعر نشاط خلاق أصيل فثمة شئ يخرج إلى حيز الوجود يتسم بالجدة – بمعنى أنه لا يمكن تفسيره بمؤثرات أدبية أو غيرها ، أو بخبرات طفولية ، آثر الشاعر أن ينساها ، أو بذكريات أو أساطير لا يعيها » .

ولكن هل معنى هذا أنه ليس من حق الفنان أن يعبر عن ذاته ؟ وما الفرق إذن بين العلم والفن ؟ ألا يقولون إن العلم « نحن » بينما الأدب « أنا » بمعنى أن العلم نشاط جماعى ، والأدب نشاط فردى ؟

إن إليوت لا ينكر البتة أن هناك مكانا للتعبير الذاتى فى الأدب ، ولكن بشرط أن تمر الذات بعملية ضغط مكثف ، واندماج للمشاعر المتبادلة تخرج منها مثلما يخرج الماس من باطن الأرض – لقد كان كربونا فى الأصل ، ولكن الضغط القوى الواقع عليه أحاله إلى شئ آخر أقيم وأثمن .

يقول إليوت فى مقالته « الموروث والموهبة الفردية » :

« ليست انفعالات الشاعر الشخصية ، الانفعالات التى تثيرها أحداث محددة فى حياته ، هى التى تجعله على أى نحو من الأنحاء مرموقا أو شائقا . ذلك أن انفعالاته الخاصة قد تكون بسيطة أو فجة أو سطحية على حين ينبغى أن يكون الانفعال فى شعره شيئا بالغ التعقيد وإن لم يكن فى مثل تعقيد انفعالات من لهم انفعالات بالغة التعقيد والخروج على المألوف فى الحياة . والحق أن من أخطار الالتواء فى الشعر البحث عن انفعالات إنسانية جديدة كى يعبر عنها . وفى هذا البحث عن الجدة فى غير موضعها يقع الشاعر على الشاذ . ليست مهمة الشاعر هى العثور على انفعالات جديدة ، وإنما استخدام العادى منها وهو حين يستخدمها فى الشعر إنما يعبر عن مشاعر ليست فى الانفعالات الفعلية على الإطلاق . وستخدمه الانفعالات التى لم يخبرها قط مثلما تخدمه تلك المألوفة لديه » .

ولا أدل على احترام إليوت لمشاعر الإنسان الداخلية من أنه يثنى على دستويفسكي وستندال وفلوبير لتعمقهم فى الأركان المظلمة للروح . يقول فى مجلة «ذى أثينيوم» (٣٠ مايو ١٩١٩) : « إن نقطة الإنطلاق عند دوستويفسكى » هى دائما ذهن إنسانى فى بيئة إنسانية . و « عبيره » ليس إلا استمرارا لخبرة الذهن اليومية وقيادة لها إلى أطراف نائية من أطراف العذاب قلما ارتادها أحد قبله . ولما كانت غالبية الناس تسرف فى عدم الوعى بمعاناتها إسرافا لا يجعلها تعانى الكثير فإن هذا الاستمرار (من جانب دوستويفسكى) يلوح لها مغرقا فى الخيال . غيرأن دوستويفسكى يبدأ انطلاقه من العالم الواقعى مثلما يفعل ستندال غاية الأمر أنه يتحرك فى اتجاه معين . فخيال الفنان العظيم يغدو أداة رهيفة دقيقة لإجراء جراحة على العالم المحسوس . إن مشاهد ستندال أو بعضها ، وبعض عبارته تلوح – عند القراءة – وكأنها تذبح حلق القارئ . إنها بمثابة إذلال مرعب للقارئ ، وذلك فى فهمها لمشاعر الإنسان وأوهام الشعور الإنسانى التى تفرضها على القارئ » .

ويقول إليوت إن كلمات ستندال وفلوبير « توحى – على نحو لا يخطئ – بالانفصال المخيف بين العاطفة الكامنة وأى تحقق ممكن فى الحياة . وهى تشير أيضا

إلى تلك الحواجز التى لا سبيل لإزالتها بين أى كائن إنسانى وكائن آخر . وهذه الحدة على وجه الدقة ، وما تستتبعه من عدم رضاء عن عدم التكافؤ المحتوم بين الحياة الفعلية والقدرة المتحرقة العاطفة ، هما اللذان دفعا بهما إلى الفن وإلى التحليل . إن سطح الوجود يتخثر على شكل كتل تلوح أشبه بمشاعر بسيطة مهمة نطلق عليها اسم المشاعر . ويفككها المحلل الصبور (أى الفنان) إلى قنوات متنوعة، أشد تعقيدا . ولكنها فى نهاية المطاف - إذا مضى بعيدا بما فيه الكفاية - تمثل مرة أخرى شيئا بسيطا ومروعا ومجهولا » .

وإنا لنعجب حقيقة ممن يتهمون إليوت بالإسراف فى العقلانية ، والتعالى الفكرى ، وعدم التعاطف مع الإنسان العادى (مع تسليمنا بأن فى عمله أثرا طفيفا من هذا كله) على حين تشهد أغلب أعماله بتعاطفه العميق مع محنة الإنسان فى العصر الحديث ، وفطنته إلى مأزقه - بل مآزقه - الوجودية العديدة ، وسعيه إلى الخلاص .

وأنتقل إلى السؤال الأخير الذى وعدت بأن أحاول الإجابة عنه ، وهو كيف يمكن للناقد أن يجاوز ذاته الضيقة ، ويعلو على اعتبارات المنفعة والخوف والرغبة ، بحيث يكون حديثه عن العمل الأدبى فى مثل نزاهة العمل ذاته ؟

بديهى أن الإجابة عن هذا السؤال تتوقف على مفهوم القارئ لوظيفة النقد . فإذا كان ممن يؤمنون - وهم بحمد الله كثيرون - أن شخصية الناقد هى أهم شئ فى العملية كلها وأن النقد ليس إلا تعريفا لما يميل إليه أو يكرهه ، أو أن النقد رحلة تقوم بها الروح بين روائع الأعمال الفنية (على حد تعبير أناتول فرانس) فإنه لن يجنى شيئا من نقد إليوت . وخير له أن يعترف - صراحة - أنه يؤمن بالرأى الشخصى والانطباع الذاتى ، وكلها أمور لا تدخل فى باب النقد بمعناه الصحيح ، وإن أمكن أن تكون نقطة بداية مشروعة ، يليها نشاط التعليل والتحليل والمقارنة والفحص عن الأسباب ، مما يشكل العملية النقدية بمعناها الحق .

ومرة أخرى ينبغى علينا أن نزيل سوء فهم شائعا ، فإن إليوت ليس ضد الانطباع الذاتى على طول الخط ، وإنما يذهب إلى أنه لا يعدو أن يكون المرحلة الأولى على طريق النقد ، وأنه منطلق وليس غاية . فالتذوق المرهف البصير - الذى ترفده معرفة واسعة - أمر لا غنى عنه لأى نقد . ولكن المهم - كما يقول الناقد الفرنسى ريمون دى جورمون ، وبه تأثر كل من إليوت وباوند - هو أن يقيم الناقد انطباعاته الشخصية على شكل قوانين عامة ، وأن تكون هناك معايير يحتكم إليها ، معايير للكتابة الجيدة والرديئة ، وإلا أصبح النقد مجالا مباحاً لكل من هب ودب .

يقول إليوت فى مقالته عن « وظيفة النقد » (١٩٢٣) :

« إن للدرس العلمي ، حتى فى أكثر صوره تواضعا ، حقوقه : فنحن نفترض أننا نعرف كيف نستخدمه وكيف نهمله . بديهى أن تكاثر الكتب والمقالات النقدية قد يخلق – وقد رأيته يخلق – ذوقا شريرا للقراءة عن الأعمال الفنية بدلا من قراءة الأعمال ذاتها . وقد يقدم رأيا بدلا من أن يربى الذوق . غير أن الحقائق لا يمكن أن تفسد الذوق ، وإنما هى على أسوأ تقدير ترضى ذوقا واحدا : ذوقا نحو التاريخ مثلا أو علم الآثار أو السيرة ، تحت وهم الإيحاء بأنها تعين على شئ آخر . والمفسدون الحقيقيون هم أولئك الذين يقدمون الرأى أو الخيال . وليس جوته وكولردج بالبريئين من هذا . إذ ما عسى أن يكون هملت كما كتب عنه كولردج : أهو بحث صادق على قدر ماتسمح الحقائق ، أم أنه محاولة لتقديم كولردج فى حلة جذابة ؟ » .

ونلخص كل ماسبق فنقول : إن لا شخصية الفن لا تنفى طابعه الذاتى وإنما تجاوزه ؛ وإن من حق الفنان أن يعبر عن انفعالاته الشخصية مادام يفعل ذلك على نحو غير مباشر ؛ وإن النقد تنمية لحساسية القارئ وليس تعبيراً عن الرأى . وحول هذه المحاور الثلاثة يدور كل نقد موضوعى ، من أرسطو إلى يومنا هذا .

٨) إليوت ناقدًا مسرحيًا

كان إليوت ناقداً للشعر فى المحل الأول، وللمسرح (خاصة المسرح الشعرى) فى المحل الثانى وللقصة فى المحل الثالث ، مع لمحات أخرى جانبية كنقده لفن المقالة أو لمن سبقوه من النقاد وهو ما يدعى بنقد النقد . وفى حديثنا عنه ناقدا مسرحيا نرى لزاما علينا فى البداية أن نوضح أمرين : الأول أن نقده وثيق الصلة بصناعته الشعرية ومحاولاته الدرامية ، بمعنى أنه يعكس اهتماماته فى حقل الشعر المسرحى ويحاول أن يذلل الصعوبات التى يجبه بها هذا الجنس الأدبى الصعب كاتب المسرح فى قرننا العشرين . والأمر الثانى هو أنه ليس ناقدا نظريا صاحب نظرية متكاملة فى النقد المسرحى ، وإنما هو ممارس جمع بين رهافة الذوق وزكانة النفس والقدرة على التفكير العميق وهى قدرة شحنتها - ولاريب - دراسته للفلسفة فى هارفارد ، وفى باريس ، وفى ألمانيا ، وفى أوكسفورد . فنقده الدرامى إنما هو عادة لمحات حدسية مضيئة ، تستهدى ببصيرة الشاعر ، وليس بناء فكريا مخططا عن قصد بحيث تفضى مقدماته إلى نتائجه على نحو منطقى صارم لا يعروه خلل . إنه ، باختصار ، شاعر - ناقد من طراز بن جونسون ، ودريدن ، والدكتور صموئيل جونسون ، وكولردج ، وأرنولد ، وليس فيلسوفا منهجيا فى علم الجمال من طراز بندتو كروتشة وأضرابه . لقد استفاد من دراسته للفلاسفة : إرفنج بابت ، وجورج سانتيانا ، وت . إ . هيوم ، وبرجسون و . ف . هـ . برادلى ، كما استفاد - قبل ذلك كله - من نظرات أرسطو وأفلاطون فى الفن المسرحى وفى فلسفة الفن بعامة ، ولكنه لم يحاول أن يقيم نظرية نقدية على نحو ما فعل المنظرون من النقاد .

تتمثل كتابات إليوت فى الفن المسرحى فى كتبه ومقالاته ومحاضراته على امتداد حوالى نصف قرن : ففى كتابه النقدى الأول « الغابة المقدسة » نجد مثلا مقالة عنوانها « إمكانية مسرحية شعرية » . وفى كتابه عن « جون دريدن » نجد مقالة عن دريدن كاتبا مسرحيا وفى كتاب « مقالات مختارة » مقالات عن « البلاغة والمسرحية الشعرية» ، حوار عن الشعر الدرامى » ، « يوربديز والأستاذ (جلبرت) مرى » ، «سنيكا فى ترجماته الإليزابيثية » ، « أربعة كتاب مسرحيين إليزابيثيين » ، « شكسبير ورواقية سنيكا » ، « هملت » .

وفى كتابه « كتاب مسرحيون من العصر الإليزابيثى » نجد مقالات عن كرستوفر

مارلو ، بن چونسون ، توماس ميدلتون، توماس هيوود ، سيريل تورنير ، جون فورد، فيليب ماسنجر ، جون مارستون .

وفى كتابه المسمى « فى الشعر والشعراء » مقالة عنوانها «أصوات الشعر الثلاثة» تتضمن حديثا عن الشعر المسرحى .

أضف إلى هذا العديد من مقالاته عن كتاب عصرنا المسرحيين – من أمثال و . ب . ييتس ، ويوجين أونيل ، وبرنارد شو – وهى متناثرة فى تضاعيف الدوريات والمجلات الأدبية ، لما تجمع بعد فى كتاب ، وكتابته مقدمات عديد من الكتب لغيره من الكتاب عن فن المسرح وأعلامه .

ولا يصعب – رغم تشعب هذه الكتابات وتباعد العهد بينها – أن نرى عددا من الأفكار الأساسية التى توحد بينها : فإليوت – فى المحل الأول – يؤمن بأن المسرح الشعرى هو أرقى الأشكال المسرحية ، وأقدرها على تصوير أخفى نوازع الإنسان وأعمق مخاوفه ورغباته ، ومن ثم يسعى إلى إعادة اكتشاف القوانين الباطنة لهذا الجنس الأدبى . واستتبع ذلك رد فعل من جانبه إزاء المسرح النثرى الواقعى الذى ازدهر فى أواخر القرن التاسع عشر ، وأوائل قرننا العشرين ، وبلغ قمته على أيدى تشكوف ، وإبسن ، وبرنارد شو : فعند إليوت – كما هو الشأن عند ييتس – أن هذا المسرح النثرى يقصر عن الإحاطة بكل خبرة الإنسان ، ولا يمس منها إلا السطح ، وقلما يغوص على الجذور ، وإن كنا نجد لحظات من الحدة الشعرية عند هؤلاء الكتاب الذين ذكرناهم وذلك فى خير أحوالهم .

وقد سعى إليوت ذاته إلى خلق دراما شعرية تضرب بجذورها فى المسرح الاغريقى ، ومسرح العصور الوسطى ، والمسرح الإليزابيثى واليعقوبى ، وذلك فى تجاريه الدرامية «سوينى فى نزاله » ، « الصخرة» ، «جريمة قتل فى الكاتدرائية» ، «اجتماع شمل الأسرة» ، « حفل الكوكتيل» ، «أمين السر» ، «السياسى العجوز» . وحرص على الابتعاد عن الوقوع تحت سطوة شكسبير ، حتى لايخرج شعرا شكسبيريا باهتا ، وهو ما انزلق إليه كثير من الشعراء الانجليز .

وفى الصفحات التالية أقدم ترجمة لمختارات من نقد إليوت المسرحى عبر السنين ، تاركا للقارئ أن يستنبط منها منطلقاته الفكرية واهتماماته الذوقية ، التى حاولت أن أشير إلى أهم ملامحها فى السطور السابقة .

٩) نقده لكتاب المسرح الإليزابيثى

لم تعرف إنجلترا طوال تاريخها عصرا ازدهر فيه المسرح مثلما ازدهر فى عصر الملكة إليزابيث (١٥٣٣ - ١٦٠٣) : ذلك أن هذا العصر كان ملتقى تيارات سياسية واجتماعية وفكرية وفنية جعلت المسرح يظفر بالقسط الأوفر من اهتمام الأدباء والنظارة وجعلته يجتذب عددا كبيرا من أصحاب المواهب أبرزهم شكسبير العظيم ، كما جعلته يستوعب فى جهازه المعقد إمكانات الكثير من فنون الأدب الأخرى كالقصة والشعر . ولا ريب فى أن دراسة المسرح الإليزابيثى عملية لاغنى عنها لكل من يريد دراسة العصر نفسه أو يتفهم مشارب رجاله وطرق تفكيرهم أو يبحث فى مفهومهم للصلة بين الفن والحياة .

وإذا كانت المكتبة الإنجليزية زاخرة بالكتب التى تدرس المسرح الإليزابيثى وتعلق على أعماله فإن كتاب إليوت المسمى « كتاب مسرحيون من العصر الإليزابيثى » من أقيم الإضافات التى أضافها الدارسون المحدثون إلى مكتبة الدراسات الإليزابيثية . ذلك أن إليوت - كما هو معلوم - ذو شغف قديم بالمسرح الإليزابيثى وقد عمد فى سنواته الأخيرة إلى جمع المقالات التى كتبها فى فترات مختلفة من حياته عن أعلام هذا المسرح ومن ثم جاء كتابه هذا جامعا بين رهافة الذوق وعمق الاهتمام ، وجدية البحث .

يتكون كتاب إليوت من مقدمة كتبها للكتاب فى يونيو ١٩٦٢ ، ثم من تسعة فصول هى : سينكا فى ترجماته الإليزابيثية (١٩٢٧) كريستوفر مارلو (١٩١٩) بن جونسون (١٩١٩) توماس ميدلتون (١٩٢٧) توماس هيوود (١٩٣١) سيريل تورنير (١٩٣٠) جون فورد (١٩٣٢) فيليب ماسينجر (١٩٢٦) جون مارستون (١٩٣٤) ، وقد رأينا ، إتماما للفائدة ، أن نذكر كلمة موجزة عن حياة كل أديب من هؤلاء الذين يتحدث عنهم إليوت واعتمدنا فى ذلك على « المعجم الكلاسى الصغير » للسير وليم سميث و «معجم تراجم الأدباء» للأستاذين جون . هـ . كازن و د . براوننج .

سينكا والمسرح الإليزابيثى :

يتحدث إليوت فى الفصل الأول من كتابه عن تأثير سينكا فى المسرح الإليزابيثى . وسينكا - كما هو معلوم - أديب وفيلسوف وسياسى لاتينى ولد فى قرطبة قبل ميلاد

المسيح ببضع سنوات ثم جاء إلى روما فى طفولته . عكف على الدرس منذ شبابه وكرس نفسه لدراسة البلاغة والفلسفة . برع فى المحاماة إلى الحد الذى أثار غيرة الإمبراطور كاليجولا منه . نفاه الإمبراطور كلاوديوس عام ١٩٤١ م إلى كورسيكا لصلته ببنت أخت الإمبراطور . عاد إلى روما عام ١٩٤٩ م . اشتغل مربيا للإمبراطور نيرون فى حداثته . غضب عليه نيرون وقضى عليه بالموت . مات ميتة رواقية شجاعة عام ٦٥ م .

كان سينكا أكثر كتاب اللاتين تأثيرا فى المسرح الإنجليزى فى عصر إليزابيث . وكان قد كتب عشر مآسٍ ترجمت إلى الإنجليزية . ولكى نقدر عظم خطره يجمل بنا أن نضع فى أذهاننا ثلاث نقاط : (أولا) خصائص مآسيه ومزاياها وعيوبها و (ثانيا) اتجاهات تأثيره فى المسرح الإليزابيثى و (ثالثا) تاريخ الترجمات الإليزابيثية لمآسيه والدور الذى لعبته فى إذاعة شهرته ومدى جودتها من ناحية الترجمة والشعر . والحق أن هذه عملية صعبة : فسينكا شاعر لا يقبل عليه إلا أشد القراء حبا للاستطلاع ، والترجمات الإليزابيثية لأعماله متفاوتة المستوى لأنها من عمل دارسين مختلفين وهى قد صيغت فى بحور شعرية قلما تألفها الآذان اليوم ، ولكنها - رغم ذلك - على حظ كبير من الجمال الشعرى والدقة ، تتفجر أحيانا بجمال حقيقى وتفوق قيمتها الأدبية كل الترجمات الإنجليزية والفرنسية التى تلتها .

يتمثل تأثير سينكا فى المسرح الإليزابيثى فى ثلاث نقاط رئيسية : فهو (أولا) قد أثر فى المآسى الإليزابيثية الشائعة . وهو (ثانيا) قد أدى إلى ظهور « الدراما السينكية » : وهى مسرحيات شبه كلاسيكية تشهدها الأقلية المثقفة . وهو (ثالثا) قد أثر فى بن جونسون الذى كتب مأساتين رومانيتين هما : « سيجانوس » ، «كاتيلينى » ، وحاول أن يوفق فيهما بين ماتريده الأكثرية وماتريده الأقلية . ولم يكن تأثير سينكا فى المسرح الإليزابيثى بالأثر البسيط أو المباشر وإنما كان مركبا معقدا : فالمسرح الإيطالى والمسرح الفرنسى كانا قد تأثرا به قبل أن يتأثر به المسرح الانجليزى وكانت مسرحياته تدرس فى المدارس بينما لا تظفر مسرحيات الإغريق إلا بقدر ضئيل من الاهتمام . كان كل طالب يستطيع أن يتعلم بعض اللاتينية يحفظ له قطعة أو قطعتين ، ولعل أغلب النظارة كانوا قادرين على فهم المقتطفات اللاتينية التى يسوقها الكتاب الإليزابيثيون فى ثنايا مسرحياتهم . وبمجئ الوقت الذى ظهرت فيه مسرحيتا توماس كيد المسميتان « هملت » و « المأساة الإسبانية » كان تأثير سينكا قد أصبح أمرا مقررا . لقد ساعد على ظهور مايسمى بـ « المأساة الدموية » وهى المأساة المليئة بالفظائع والتى كانت تروق للجمهور الإليزابيثى . وساعد سينكا أيضا على

انتشار العبارات الطنانة والحيل البلاغية في مسرح العصر ، كما أثر في قالب التفكير الإليزابيثي بفلسفته الرواقية وقيمه الأخلاقية .

كريستوفر مارلو :

وفى الفصل الثاني يتحدث إليوت عن كريستوفر مارلو : ولد مارلو عام ١٥٦٤ في كانتربرى لأب إسكافي . تلقى دراسته في كلية الملك بكانتربرى وفى ١٥٨١ مضى إلى كلية بنيت بجامعة كامبردج ومنها نال شهادته في ١٥٨٧ . يظن بعض المؤرخين أنه أدى الخدمة العسكرية في الأراضي الواطئة مثلت مسرحيته الأولى « تامبورلين » في ١٥٨٧ . تلاها عام ١٦٠٤ بـ « فاوستس » ثم كتب « يهودى مالطة » ، « إدورد الثاني » «مذبحة باريس» «مأساة دايدو» وقتل في مشاجرة بإحدى الحانات عام ١٥٩٣ .

يرى سوينبرن أن مارلو « أبا المأساة الإنجليزية وخالق الشعر الإنجليزي المرسل كان أيضا معلم شكسبير ومرشده » وفى هذا الرأى خطآن مضللان ونتيجتان مضللتان . فإن لتوماس كيد من الحق في الشرف الأول مالمارلو ، وسرى أحق بالشرف الثاني . وليس بين أسلاف شكسبير أو معاصريه من انفرد بتعليم شكسبير أو إرشاده . والأقرب إلى الصواب أن يقال : إن مارلو أثرفي المسرح الذى جاء بعده تأثيرا قويا رغم أنه هو نفسه لم يكن كاتبا مسرحيا عظيما مثل كيد ، وأنه قدم إلى الشعر المرسل عدة نغمات جديدة وبدأ عملية التشتيت التي أخذت تبتعد بهذا الشعر عن أوزان الشعر المقفى وأنه عندما أخذ شكسبير عن مارلو – وهو ما كان يحدث كثيراً في مبدأ الأمر – فإنه إما كان يكتب شيئا أدنى مرتبة من كتابات مارلو أو كان يكتب شيئا مختلفا .

بن جونسون :

وفى الفصل الثالث يتحدث إليوت عن بن جونسون : ولد بن جونسون عام ١٥٧٢ في وستمنستر وتلقى تعليمه في مدرستها . التحق بالجيش وحارب ضد الإسبان في الأراضي الواطئة . عاد إلى انجلترا حوالى عام ١٥٩٢ واشتغل ممثلا وكاتبا مسرحيا . أخرجت أولى مسرحياته الناجحة « كل إنسان في ساعات سروره » عام ١٥٩٨ وتلاها بـ « كل إنسان في ساعة ضيقه » عام ١٥٩٩ أفراح سينثيا عام (١٦٠٠) المتشاعر عام (١٦٠١) سيجانوس عام (١٦٠٣) « إيست واردهو » . ثم كتب مسرحياته الثلاث الكبرى : « فولپونى أو الثعلب » عام (١٦٠٥) « إبيسكونى أو المرأة الصامتة » عام (١٦٠٩) « السيميائى » عام (١٦١٠) . أخرجت له مأساة «كاتيلينى » عام (١٦١١) . كتب بعدها « سوق بارثولوميو » « الشيطان حمار »

«الخان الجديد » « السيدة المغناطيسية » « حكاية طشت » . توفي عام ١٦٣٧ ودفن في مقبرة وستمنستر .

لقي بن چونسون أسوأ مصير يمكن لفنان عظيم أن يحلم به . فقد اعترف العالم كله به وتقبله ومدحه بصفات أطفأت أي رغبة للناس في قراءته ونسب إليه من المزايا ما لا يثير اهتمام أحد ولم يعد يقرأه غير المؤرخين وعلماء الآثار . إنها مؤامرة مثالية على ذكراه . ولم ينجح ناقد واحد في جذب القراء إليه . فكتاب سوينبرن عنه لا يرضي حب استطلاع ولا يدعو إلى تفكير . وكتاب جريجوري سميث عنه يرضي حب استطلاع القارئ ويحفل بملاحظات كثيرة طيبة ولكنه يفشل في إعادة تشكيل الصورة التي ارتسمت لبن چونسون في أذهاننا . ونحن نعتقد - رغم ذلك - أنه مازالت هناك فرصة لرده إلى الحياة : فليس من الصعب أن نرى أسباب الظلم الذي حاق به . إن بن چونسون - بعكس مارلو وويبستر ودن وبيومونت وفلتشر - قد ظفر بالشهرة بدلا من أن يظفر بإعجاب الجماهير وهو ليس أقل شاعرية من هؤلاء الذين ذكرناهم ولكنه يتناول سطح الحياة . وشعراء السطح لا يمكن أن يفهموا بدون دراسة لأن تناولهم للسطح آية وعي مقصود من جانبهم ومن ثم ففهمهم يتطلب بالمثل وعيا مقصودا من جانب القارئ . إن شكسبير أصعب من بن چونسون ولكنه رغم ذلك إغراء للقارئ يدعوه إلى سبر أغواره ولكن انصقال السطح عند بن چونسون وقشرة بساطته لا تغريان القارئ بشئ .

قيل عن مسرحيات بن چونسون إنها « صناعية » ولكن هذا خطأ : فبن چونسون كان مشغولا بخلق عوالم فنية خاصة به وأنت لا تستطيع أن تصف العوالم التي يخلقها الفنانون بأنها « عوالم صناعية » لأن الذي يخلق عالما لا يمكن أن يتهم بأنه مزيف له وما « الصناعة » عند چونسون إلا خلق لعالمه الجديد . إن شخصياته تتبع منطقا خاصا بها هو منطق الانفعالات التي تسود عالمها ، وهي ليست شخصيات خيالية بدليل أن الشخصيات الخيالية لا تتبع منطقا . والمنطق الخاص لمسرحياته يلقي الضوء بدوره على عالمنا الواقعي ، لأنه يتيح لنا فرصة النظر إليه من زاوية أخرى لم نكن نعرفها .

إن شخصيات بن چونسون - كشخصيات مارلو - تتسم بالتبسيط ولكن تبسيطها لا يتخذ صورة الجنون أو غلبة صفة معينة عليها ، وإنما يتخذ صورة الاقلال من التفاصيل وجعل الشخصية تستجيب للجو المحيط بها . وهذا التجريد عنصر لا غنى عنه في الفن وهو أشبه بالكاريكاتير الجليل . إنه كاريكاتير عظيم ولكنه جميل ، وفكاهة عظيمة ولكنها جادة . وعالم بن چونسون واسع بما فيه الكفاية فهو عالم من خلق خياله الشعري وما كانت به حاجة إلى أن يضفي أبعادا جديدة عليه .

إن بن جونسون يتوسل أول ما يتوسل إلى الذهن : فنغمته العاطفية ليست فى القصيدة الواحدة وإنما فى تصميم الكل . ولكن قليلين من الناس هم الذين يقدرون على أن يكتشفوا بأنفسهم الجمال الذى لا يتضح إلا بعد جهد . وقراء جونسون النشطون قد كانوا دائما ذوى الاهتمامات التاريخية والغريبة وهم الذين أدركوا أنهم باكتشافهم هذه الاهتمامات إنما يكتشفون القيمة الفنية أيضا . وعندما نقول إن بن جونسون يتطلب منا الدراسة فلسنا نعنى دراساته الكلاسية أو آداب وعادات القرن السابع عشر وإنما نعنى التشبع الذكى بإنتاجه ككل . نعنى أنه لكى نستمتع به على الإطلاق يتعين علينا أن نصل إلى مركز إنتاجه ومزاجه وأن نراه كمعاصر لا يحول بيننا وبينه الزمن . ورؤيته كمعاصر لا تتطلب منا القدرة على وضع أنفسنا فى لندن القرن السابع عشر بقدر ما تتطلب منا القدرة على وضع بن جونسون فى لندن القرن العشرين .

توماس ميدلتون :

وفى الفصل الرابع يتحدث إليوت عن توماس ميدلتون : ولد ميدلتون عام ١٥٨٠ فى مدينة لندن . تلقى دراسته فى جامعة أوكسفورد حيث شرع يقرض الشعر وهو مازال طالبا . كتب ملاهٍ تهكمية عن حياة لندن أهمها « حيلة لاصطياد العجوز » عام (١٦٠٦) « عالم مجنونٌ ياسيداتى » عام (١٦١١) « فتاة طاهرة فى تشيبايد » عام (١٦١٣) . كتب بعدها « الفتاة الهادرة » و « أى شئ فى سبيل حياة هادئة » . بدأ منذ عام (١٦١٥) يكتب مسرحيات جادة فكتب « أيتها النساء احذرن النساء » عام (١٦٢١) « والبديل » عام (١٦٢٢) « والغجرية الإسبانية » عام (١٦٢٣) . كانت مسرحيته الأخيرة « مباراة شطرنج » عام (١٦٢٤) تهكما بعلاقات انجلترا بإسبانيا مما دعا السفير الإسبانى إلى الاحتجاج فأوقف عرض المسرحية واستدعى ميدلتون أمام مجلس شورى الملك الذى حذره من أن يعود لمثلها . وتوفى عام ١٦٢٧ .

لم يكن ميدلتون كاتبا سامق المكانة فى عصره ولكنه كان فى حقيقة الأمر من أغزر كتاب ذلك العصر إنتاجا ومن أحسنهم . وليس من العسير أن نتبين أسباب غمط الناس لحقه : فقد كان كاتبا لا يعرف الناس شيئا عن شخصيته . وبينما نجد أن لشكسبير وبن جونسون وتشابمان ووبستر ودن وبومونت صورا واضحة فى أذهان الناس نجد أن ميدلتون شخصية مجهولة لا نعلم عنها إلا أنها مؤلفة عدد من المسرحيات . وقد آن الأوان لنعيد إليه المكانة التى يستحقها . فإذا كنا ننوى الكتابة عنه فينبغى أن نكتب عن مسرحياته لا عن شخصيته . إنه أكثر كتاب عصره موضوعية

وأقلهم احتفالا بالشهرة والخلود وأشدهم استعدادا للتعاون مع غيره فى تأليف المسرحيات وأكثرهم تنوعا فى إنتاجه .

وقد يبدو لنا أن ملاهيه العظيمة ومآسيه الجميلة من تأليف رجلين مختلفين ولكنه كان فى حقيقة الأمر عظيما فى الملهاة عظمته فى المأساة . ومن المحقق أنه انفرد بتأليف عدد من المسرحيات التى تكفل له البقاء . والفرق بينه وبين شكسبير أو بن جونسون هو أننا نستطيع أن نجد فى مسرحيات هذين الأخرين خيطا ينتظمها ووجهة نظر فى الحياة . أما ميدلتون فلا يقدم وجهة نظر ولا يمكن الحكم عليه بأنه متشائم أو مغرق فى العاطفية . إنه ليس بالمستسلم ولا بالمتمرد على الأوهام ، ليس بالرومانتيكى ولا هو بالكاتب صاحب الرسالة . إنه مجرد اسم أو صوت أو مؤلف يرتبط اسمه ببضع مسرحيات عظيمة .

توماس هيوود :

وفى الفصل الخامس يتحدث إليوت عن توماس هيوود: ولد هيوود عام ١٥٧٤ فى لينكولن شير ويظن أنه تلقى دراسته فى جامعة كامبردج قبل أن يغدو ممثلا وكاتبا مسرحيا فى لندن . أصبح عام ١٥٩٨ عضوا فى فرقة (اللورد أدميرال) ثم أصبح عضوا فى فرقة (ممثلى المملكة) . كتب عددا من المسرحيات أهمها « امرأة قتلتها الرحمة » عام (١٦٠٣) « إذا كنت لا تعرفنى فأنت لا تعرف أحدا » عام (١٦٠٥) « اغتصاب لوكريس » عام (١٦٠٨) وكتب فى الفترة الممتدة من عام ١٦١١ إلى عام ١٦١٣ سلسلة من المسرحيات يمسرح فيها الأساطير الكلاسية . آخر مسرحياته هى « فتاة الغرب الجميلة » عام (١٦٣١) « المسافر الإنجليزى » عام (١٦٣٣) وتوفى عام ١٦٥٠ .

إن توماس هيوود ، مثل ميدلتون ، كاتب لا نعرف عنه غير القليل رغم المجهودات التى بذلها الدارسون المحدثون للإبانة عن شخصيته . ومن أبرز هذه المجهودات كتاب « توماس هيوود الكاتب المسرحى وكاتب المنوعات » لمؤلفه الدكتور أ . م . كلارك . جمع كلارك كل المعلومات التى نعرفها عن هيوود وصنفها فى كتابه . والكتاب تسجيلى الطابع . فهو لا يزخر بالتقييمات النقدية والافتراضات وإنما يدرس كتابات هيوود المتنوعة ويثبت أنه كان كاتبا لين العريكة على استعداد دائما لأن يقدم ما يروق الجماهير .

لم يكن هيوود شاعرا كبيرا ولكنه كان قادرا على تطويع الشعر للموقف الدرامى وكان بارعا فى بناء مسرحياته متعاطفا مع أبطاله . بيد أن

مسرحيـاته تدور على مسـتوى الحـياة الـيومية ولا تـكاد تبلغ ذروة التراجيديا . فهـو أقرب إلى أن يكـون كاتـبا مثيـرا للأشـجان منـه إلى الكاتـب التراجيدى .

سيريل تورنير :

وفى الفصـل الـسادس يتحـدث إليوت عن سيـريل تورنيـر : ولد تـورنيـر عام ١٥٧٥ ولا نـكاد نعرف شيـئا كثـير عن حياته . تنسب إليه مسرحيتان هما « مأساة المنتـقم » عام (١٦٠٧) و« مـأسـاة الملحد » عـام (١٦١١) . أمـا الأولى فـتـمـتـاز بعـمـق الانفـعـال وجـو الرعب الذى يخـيم عليهـا ولا يخـفف من حدته غـيـر جمـال الشـعر . أما الثانية فـلـقل جودة . أدى الخدمـة العسكرية فى الأراضى الواطئة وكان سكرتيرا للسير إدوارد سيسيل فى حملة قادش الفاشلة عام ١٦٢٥ . عند عودة الحملة أنزلوه فى أيرلندا لمرضه وتوفى عام ١٦٢٦ فى كينسيل .

ليس بين كتاب العصر الإليزابيثى كاتب أشد إثارة للحيرة من تورنير وليس بينهم من أجهد الدارسين مثله . فجهلنا بحياته وشكنا فى صحة نسبة المسرحيتين سالفتى الذكر إليه وجهلنا بما إذا كان قد اشترك مع أى مؤلفين آخرين فى إنشائهمـا كلها عوامل تزيد من حيرة دارسيه . ورغم ذلك فإن « مأساة المنتقم » تكشف عن شخصية قوية إيجابية تغرى الدارسين بالرجم بالظنون وتغرى النقاد باستكشاف الدلالات .

إن هذه المسرحية تختلف عن « مـأساة الملحد » بقدر اختلافها عن أى مسرحية إليزابيثية أخرى لهذا نجنح إلى الظن بأنها من تأليف كاتب واحد على العكس من أغلب مسرحيات العصر التى كان يشترك فى تأليفها عدة كتاب . و « مـأساة الملحد » تبدو هى الأخرى من تأليف كاتب واحد . ففى هاتين المسرحيتين تتبدى براعة تورنير فى تصميم الحبكة وإحداث التأثيرات المسرحية واستخدام اللغة .

ينتمى تورنير إلى الرعيل الأول من أتباع شكسبير ولكنه يشبه من بعض النواحى ميدلتون وفورد . وأقرب مقابل له فى القرن الثامن عشر هو الأديب الإنجليزى چوناثان سويفت مؤلف « رحلات جليڤر » ولكن بينما نجد أن معاناة تورنير وتشاؤمه وتهكمه وقنوطه تنبع من تجارب شبابه بكل حدتها وقوتها نجد أن معاناة سويفت ثمرة لخبراته الطويلة فى الحياة ولا غرابة فى ذلك إذا أدركنا أن حدة انفعالات المرء فى فترة الشباب إذا اقترنت بالقدرة على استخدام اللغة وتطويعها للتعبير عن حالات العقل والشعور قد تخرج عملا ناضجا يماثل فى النضج أعمال من يفوقون المؤلف الشاب خبرة بالحياة .

وهذا هو الشأن مع تورنير . فـهو قد يكون قليل التجربة ولكنه يعوض ذلك بعمق عـواطفه وبراعتـه فى استـخـدام اللغـة . والأثر الكلى الذى يبقى فى نفس القارئ من

مسرحيته أقل إثارة للرعب من الأثر الكلى الذى يخلفه سويفت فنحن لا نقول عندما نقرأ تورنير « كم أن الجنس البشرى كريه ! » وإنما تقول : « ما أبشع أن يكره المرء الجنس البشرى هكذا ! » . وعلة ذلك أن تورنير أكثر إنسانية وتواضعا من سويفت لأن هذا الأخير كان متعجرفا متكبرا طامحا إلى السيطرة لا يجد حرجا فى أن يدين الجنس البشرى كله ولا يفتأ يعبر عن اشمئزازه من الجسد الإنسانى ورائحته نفسها .

جون فورد :

وفى الفصل السابع يتحدث إليوت عن جون فورد . ولد فورد عام ١٥٨٦ فى السنجتون بدقون ويظن أنه تلقى دراسته فى جامعة أوكسفورد . كتب عام ١٦١٣ أولى مسرحياته « البدايات السيئة تنتهى نهايات طيبة » ولم تصل إلينا . تأثر بكتاب « تشريح الكآبة » لمؤلفه الكاتب الإنجليزى روبرت بيرتون (١٥٧٧ - ١٦٤٠) وكتب من وحى هذا التأثير أربع مسرحيات حافلة بعناصر الرعب وكل ما هو خارق للطبيعة : « كآبة العاشق » (١٦٢٩) « من المؤسف أنها عاهرة » (١٦٢٣) « القلب المحطم » (١٦٣٢) « محاكمة السيدات » (١٦٣٩) . ومسرحيته « بيركين واربيك » (١٦٣٤) من أحسن المسرحيات الإخبارية التى تبقت لنا منذ عصر شكسبير وتوفى عام ١٦٤٠ .

يمكننا أن نقسم كتاب المسرح الإليزابيثى واليعقوبى إلى ثلاثة أقسام : كتاب كانوا سيظلون عظماء حتى لو لم يظهر شكسبير ، وكتاب زادوا على ماحققه شكسبير ، وكتاب أحسنوا الانتفاع بما حققه شكسبير . من النوع الأول كان مارلو وبن جونسون وتشابمان . ومن النوع الثانى ميدلتون ووبستر وتورنير . ومن النوع الثالث كان بومونت وفلتشر وشيرلى . وقد لا يكون هذا التقسيم هو الكلمة النهائية فى الموضوع ولكنه يساعدنا - دون شك - على تبين مكانة فورد .

ومن الشائق أن نلاحظ أن أول مسرحية هامة لفورد « كآبة العاشق » تلجأ إلى استخدام بعض الأدوات الفنية الشكسبيرية بل وتسرى فيها النغمة العاطفية التى نجدها فى مسرحيات شكسبير الأخيرة : سيمبلين - حكاية الشتاء - بركليز - العاصفة . وإذا استثنينا المشاهد الفكاهية فى « كآبة العاشق » فسنجد أنها مسرحية بهيجة يغلب عليها طابع الأحلام وتكاد تخلو من مشاهد العنف والمبالغة . وقد لا نعدم أن نجد فيها ترجيعا لأصداء لفظية من شكسبير .

ولكن الأهم من ذلك هو اعتمادها على الحيلة الشكسبيرية التى تتردد كثيرا فى

مسرحيات شكسبير الأخيرة : ونعنى بها مشهد تعرف بعض الشخصيات على بعض. لقد كان هذا المشهد ذا قيمة رمزية كبيرة عند شكسبير ولذا نجد أن شخصياته النسائية – من أمثال پرديتا ومارينا وميراندا – تملك من السحر والغموض ما لا تملكه بطلاته الأوائل . وقد أخذ فورد عن شكسبير هذه الحيلة ولكنه لم يرق بها عن حيلة الخلط بين التوائم ، وهى التى كانت رائجة فى الملاهى الإيطالية والإليزابيثية وقتها . وإذا كان من المقرر أن خلق أى شخصية درامية عظيمة يستلزم تجسيد الصراع الداخلى فى نفس هذه الشخصية فإن فورد لا يخلق شخصيات درامية عظيمة بهذا المعنى . ولا شك فى أن تشارلز لام كان مبالغا عندما وصفه بأنه « من شعراء الطبقة الأولى » .

وكذلك كان هافلوك إليس مبالغا عندما حاول أن يضفى عليه صورة الكاتب العصرى الخبير بأسرار النفس . لقد زعم إليس أن فورد أقرب إلى ستندال وفلوبير منه إلى شكسبير . وردنا على ذلك هو أن فورد كان يعتمد على شكسبير وأن هذا الأخير كان أقرب إلى ستندال وفلوبير منه إلى فورد . فستندال وفلوبير – وقد نضيف إليها بلزاك أيضا – محللان للروح الإنسانية فى سياقها الاجتماعى . وأعمالهما زاخرة بالملاحظات الاجتماعية الثاقبة مثلما هى زاخرة بالملاحظات النفسية . وليست سلسلة الروايات العظيمة التى تبدأ بستندال وتنتهى ببروست إلا تسجيلا لارتفاع البورجوازية العليا فى فرنسا ونظمها وسقوطها . أما المسرح الإليزابيثى واليعقوبى – وكذلك ملاهى كونجريف ووتشرلى – فلا يقدم مسحا اجتماعيا لبيئة الأبطال كما يفعل أولئك الفرنسيون وإنما قصاراه أن يسجل ارتفاع الأسر اللندنية وطموحها إلى محالفة الأشراف المعوزين وامتلاك الأراضى فى الريف . لقد كان كتاب العصر الإليزابيثى واليعقوبى يؤمنون بمجتمعهم ويتقبلونه ولذلك صرفوا همهم إلى تبين السمات الإنسانية العامة التى تتجلى فى هذا المجتمع ولم يحاولوا أن يرصدوا أى تغيرات اجتماعية تطرأ عليه . ولهذا فإن المقارنة التى يعقدها هافلوك إليس بين فورد من ناحية وفلوبير وستندال من ناحية أخرى مقارنة تعوزها الدقة .

إن شعر فورد – مثل شعر بومونت وفلتشر – لا يتناول غير سطح الحياة ولا ينفذ إلى الأعماق أو قل : إنه استخدام مكرور للأحاسيس والعبارات التى سبقه كتاب أعظم منه إلى استخدامها ولهذا فهو يجنح إلى العاطفية المغرقة .

وقد نجد فى ظروف العصر ما يفسر لنا هذه الظاهرة . ولكننا لا نستطيع مهما

قسونا عليه أن ننكر عليه مزية ينفرد بها : وهى قدرته الفائقة على تنويع الإيقاعات والنغمات .

فيليب ماسنجر :

وفي الفصل الثامن يتحدث إليوت عن فيليب ماسنجر . ولد ماسنجر عام ١٥٨٣ فى ساليسبرى . يبدو أن أباه كان فى خدمة الإيرل بمبروك . التحق بجامعة كامبردج - ولكنه تركها دون الحصول على شهادة . يد لنا خطاب كتبه إلى هنسلو عام ١٦١٣ على أنه كان يعاني الفقر فى أثناء إقامته فى لندن . بدأ حياته الأدبية بكتابة ما يربو على ثلاثين مسرحية مع الكاتب المسرحى جون فلتشر (١٥٧٩ - ١٦٢٥) وبعد وفاة هذا الأخير أصبح أكبر كتاب فرقة (رجال الملك) . أحسن مآسيه هى « دوق ميلانو » (١٦٢٣) و « الممثل الرومانى » (١٦٢٦) . تشبه ملاهيه ملاهى بن جونسون وأهمها « سيدة المدينة » (١٦٣٢) « طريقة جديدة لتسديد الديون القديمة » (١٦٣٣) . له أيضا من الملاهى « برلمان الحب » عام ١٦٢٤ « والصورة » (١٦٢٩) « الوصى » (١٦٣٣). كتب تراجيكو ميديات على نهج فلتشر وهذه تحوى « فتاة الشرف » (١٦٢٨) « امرأة بمعنى الكلمة » (١٦٣٤) « العاشق الخجول » (١٦٣٦) وتوفى عام ١٦٤٠ .

نال ماسنجر من الاهتمام على اختلاف العصور ما لم ينله كثير من معاصريه فقد حظى بدراسات قيمة من كولردج ولزلى ستفن وسوينبرن . وكتاب « فليب ماسينجر » (١٦٢٠) لمؤلفه أ . هـ . كرويكشانك دراسة جديدة تضاف إلى هذه الدراسات . يقول كرويكشانك : إن ماسنجر - فى تمكنه من صنعة المسرح ومرونة إيقاعاته ورغبته على الصعيد الأخلاقى فى الإفادة من الرذيلة والفضيلة على السواء - نموذج لعصر كان حظه من الثقافة كبيرا : عصر كان يعوزه النسيج الأخلاقى وإن لم يكن عصرا فاسدا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . وفى عبارة كرويكشانك هذه شئ كثير من الصدق .

كان ماسنجر يأخذ كثيرا عن شكسبير . وطريقة الشاعر فى الأخذ عن غيره من أهم المعايير التى تحدد طبيعته . فالشعراء غير الناضجين يحاكون ولكن الشعراء الناضجين يسرقون . غير الناضجين يشوهون ما يأخذونه أما الناضجون فيخلقون منه شيئا أحسن أو على الأقل شيئا مختلفا . الناضجون يصهرون سرقاتهم فى بوتقتهم الخاصة ويخرجون منها بشئ مختلف عن مادتهم الخام ولكن غير الناضجين يلقون بسرقاتهم فى قصائد ومسرحيات لا اتساق بها . إن الشعراء المجيدين يأخذون عادة

عن شعراء بعيدين عنهم زمنيا أو أغراب عن لغتهم أو مختلفين عنهم فى نوع اهتماماتهم فتشابمان أخذ عن سنيكا وشكسبير وويستر أخذا عن مونتانى ولكن هؤلاء الثلاثة أحسنوا الانتفاع بما أخذوه . ونحن حين ننظر فى أخذ ماسنجر عن شكسبير لا يمكننا إلا الإقرار بأنه لا يحقق ما حققه الأستاذ . فالحس اللغوى عند ماسنجر أكبر بكثير من حسه بالأشياء وثمة ثغرة واضحة تفصل بين حواسه ومعجمه اللفظى . لقد كان موت شكسبير وتشابمان وميدلتون وويستر وتورنير ودن إيذانا بانتهاء عصر ذهبى كان العقل والاحساس فيه على أتم وفاق . كانت الكلمات تستحيل إحساسا وكان الإحساس يستحيل كلمات . ويمجئ ماسينجر وملتون تم طلاق بائن بين العاطفة والفكر وحدث تفكك فى الحساسية لم تشف اللغة الانجليزية منه حتى اليوم .

جون مارستون :

وفى الفصل التاسع والأخير يتحدث إليوت عن جون مارستون : ولد مارستون عام ١٥٧٦ فى كوفنترى . تلقى دراسته فى جامعة أوكسفورد ثم درس القانون . اشترك مع بن چونسون وتشاپمان فى كتابة مسرحية « ايستوارد هو » (١٦٠٦) التى أغضبت الملك جيمز الأول وأدت إلى إلقاء مارستون وتشابمان فى السجن فترة من الزمن .

من بين ملاهيه التهكمية الأولى « تسلية جاك درم » (١٦٠٠) « ماتريده » (١٦٠٧) كتب أيضا « المحظية الهولندية » (١٦٠٥) وهى من ملاهى المؤامرة و « باراسيتيستر » (١٦٠٥) واقتفى فيها أثر بن چونسون . له ثلاث مآس هى « أنطونيو وميليدا » (١٦٠٢) « انتقام أنطونيو » « سوفونيسبا » . هجر الكتابة فى عام ١٦٠٧ واتجه إلى الكهنوت . توفى عام ١٦٣٤ .

لم ينل مارستون – بعكس ماسنجر – ما هو جدير به من الاهتمام ومازالت مسرحياته أرضا بكرا لم يرتدها أحد . وإذا كان أغلب معاصريه قد رسموا لأنفسهم صورة واضحة فى أذهان النقاد فإن صورته فى الأذهان مازالت بتراء يعتورها النقص . إن عيوبه واضحة بما فيه الكفاية ومزاياه مازالت مثارا للخلاف . والأسئلة التى يتعين على الناقد الحديث أن يجيب عنها هى : هل كان عند مارستون شئ يقوله ؟ وهل كان كاتبا مسرحيا حقيقيا أم مجرد كاتب أرغمته الظروف على كتابة التمثيليات ؟ . وإذا كان كاتبا مسرحيا حقيقيا فأى مسرحياته هى الأفضل ؟ لقد زعم بعض النقاد أنه شاعر أرغمته الحاجة على الكتابة فى شكل لا يحبه مثلما يضطر الكاتب الجاد فى

أيامنا هذه إلى إرضاء الجماهير . وردنا على ذلك أن الشعر الذى تحتوى عليه مسرحيات مارستون أجمل من أى شعر تحتوى عليه قصائده . وإذن فالزعم بأنه لجأ إلى المسرح مضطرا زعم لا يقوم على أساس . والحقيقة هى أنه بدأ حياته الأدبية بكتابة قصائد هجائية تهكمية كان يأمل أن تنتهى به إلى نيل الشهرة فلما وجد أنها ستنتهى به إلى السجن عدل عنها إلى كتابة المسرحيات . وقد لا تكون مسرحياته ممتازة فى حد ذاتها ولكن مما لا شك فيه أنها لا تخلو من مزايا . إنه كاتب يستحق الدراسة لأنه - على أقل تقدير - صاحب نغمة لاتخطئها الأذن وإذن فتفرده معوان لنا على فهم غيره . وهو إلى ذلك يمتاز بخاصة تتبدى أكثر ما تتبدى عند دوستويفسكى . فنحن نفترض أن ما يفرق بين المسرحية الشعرية والمسرحية النثرية هو لون من ازدواج الحدث فى أولاهما بحيث نشعر وكأنه يتم على مستويين مختلفين فى نفس الوقت . وهذا ما يميز المسرحية الشعرية أيضا عن الألجورية والرمزية . ففى الألجورية نعى اكتساء المجردات باللحم والدم وفى الرمزية نعى ابتعاد الكاتب ابتعادا مقصودا عن عالم الواقع . أما فى المسرحية الشعرية فنحن لانعى ذلك وعيا واضحا وإنما نحس بأن ثمة تيارا يجرى تحت سطح الأحداث البادية للعيان . وشخصيات دوستوفيسكى تحيا على مستويين : أولهما هو الذى نعرفه وثانيهما لا تعرفه غير تلك الشخصيات نفسها . وهذا بالضبط هو ما نجده عند مارستون . فهو يقدم لنا هذا الازدواج فى الحدث متوسلا إلى ذلك بجعل شخصياته تقول شيئا بينما يوحى ما تقوله بشئ آخر تماما . وليس ذلك بالكسب القليل .

١٠) ماذا يبقى من نقد إليوت ؟

ولكن هل معنى هذا أن نظرية إليوت النقدية معصومة من الخطأ فى كل تفاصيلها ، وأنه ليس فيها ما يثير الخلاف ؟

بديهى أن قيمة إليوت ، كأى ناقد آخر عظيم ، إنما تكمن فى خصب نظريته وقابليتها للإيحاء بالجديد من الأفكار* ، وأنها تطرح من الأسئلة أكثر مما تقدم من الإجابات .

فمن تحفظاتنا عليه أن نظريته النقدية غير متمشية تماما مع شعره . فهو فى الأولى كلاسيكى ، بينما يمتلئ شعره - والباكر منه بخاصة - بعناصر رومانسية تسللت إليه على الرغم منه ، وهى رواسب من قراءاته للرومانسيين والفيكتوريين .

ومنها أنه جنح بعد عام ١٩٣٤ ، وهو عام صدور كتاب « وراء آلهة غريبة » إلى ترك آرائه السياسية والاجتماعية والدينية تؤثر فى حياده النقدى ، خلاف لنقده الجمالى الباكر .

ومنها أنه يوجز القول أحيانا بما يغمض معناه ، ويترك مجالا لاختلاف التفسير فيما كان يرمى إليه .

ومنها أن نقده لا يخلو من متناقضات ، وذبذبات فى الرأى ، كتقلب آرائه فى ملتون ، وجوته ، و د . هـ . لورنس .

ويبقى - بعد هذا كله ، وأكثر منه - أنه قد خلّف فى عصرنا أثرا لا يمحى ، وأعاد تقديم فترات كاملة من التراث الأدبى ، ورسم خريطة جديدة لتاريخ الشعر الانجليزى . أو كما يقول مؤرخ النقد رينيه ويليك فى مقالة له عنوانها « ت . س . إليوت » . (مجلة « ذاسيوانى رقيو » يوليو ١٩٥٦) :

* ثمة دراسات نقدية حديثة ترى فى نقد إليوت الآن سبقا إلى معالجة قضايا معاصرة مثل معضلات الهرمنيوطيقا ، والمدخل الفينومينولوجى (الظاهراتى) إلى الأدب ، ومسألة موت المؤلف ، ودور القارئ فى عملية التفسير .

« ت . س . إليوت هو إلى حد بعيد أهم ناقد فى القرن العشرين في العالم الناطق بالإنجليزية . وتأثيره فى ذوق العصر فى الشعر بالغ الوضوح » .

ويقول الناقد الإيطالى ماريو براتس فى فصل له عنوانه «ت . س . إليوت ناقداً» :

«لقد كان على أية حال زعيما للذوق وباذرا لبذور مثمرة . يجب أن يعجب المرء ، فى نطاق مهمة المصلح التى فرضها على ذاته ، بكل من الحماسة والاستقامة اللتين ظفرتا له بتقدير عالمى ، وكذلك الاتساق الأساسى حتى فى متناقضاته الظاهرية أو الجوهرية بالفعل » .

ويقول ناقد ثالث – د . س . سافيدج – فى كتابه « المبدأ الشخصى » :

« إن عمله قد أحدث تأثيرا لا ينمحى فى أذهان الأشد حساسية بين معاصريه على حين أن تأثيره فى كل من ممارسة ونظرية الشعر كان عظيما » .

وأخيرا فلنختتم بكلمة لناقد – كان هو نفسه شاعرا لا يستهان به على ضآلة إنتاجه – هو وليم إمبسون . وتكتسب آخر كلمة فى عبارة إمبسون دلالة خاصة لكونها صادرة عن رجل عرف الشرق الأقصى ، وعمل أستاذا للأدب الإنجليزى فى جامعات طوكيو وبكين . يقول إمبسون عن إليوت : « إن له تأثيرا بالغ النفاذ ، ربما لم يكن يختلف عن ريح شرقية » .

ت . س إليوت مفكراً سياسياً

تتمثل كتابات إليوت السياسية الأساسية فى كتابى « ملاحظات نحو تعريف الثقافة » و « فكرة مجتمع مسيحى » ، وتعليقاته على الأحداث الجارية فى مجلة «ذاكرايتريون» (المعيار) التى ظل يحررها فى الفترة من عام ١٩٢٢ إلى ١٩٣٩ ، وكذلك فى العديد من الملاحظات المتناثرة فى مختلف مقالاته ، ومحاضراته ، وأحاديثه .

وقبل أن أذكر أهم أفكار إليوت السياسية أود أن أوجه النظر إلى أمرين :

الأول : إنه مفكر مسيحى من الجناح المحافظ ، « كلاسيكى فى الأدب ، ملكى فى السياسة ، وأنجلو كاثوليكى فى الدين » على حد قوله* ، يتسم أسلوبه بالحذر البالغ والتحفظ ، ولا تعلو فيه نبرة الدعاية قط ، على خلاف الشائع فى كتابات عصرنا . والثانى : إنه مفكر مثالى يربط ربطا وثيقا بين السياسة والدين والفلسفة . مما يجعل من اللازم الإشارة إلى آرائه فى هذين الميدانين الأخيرين . قد لا يوافق القارئ على أغلب آرائه ، ولكن هذه المقالة لا ترى إلى الإقناع ، وإنما إلى العرض المجرد والتعريف .

ينطلق إليوت من إيمان مؤداه « أن علماء الأخلاق والفلاسفة هم الذين ينبغى أن يقدموا فى نهاية المطاف أسس علم السياسة » (« ذاكرايتريون » ، يوليو ١٩٣٣) ويرفض الإيمان بعقيدة التقدم التى سادت نهاية القرن التاسع عشر : « إن عقيدة التقدم لا تستطيع أن تجعل المستقبل يلوح لنا أكثر واقعية من الحاضر : فهذه عقيدة ترفضها حواسنا بلا هوادة . وإن مستقبلا يقع فى زمن لامتناه أو غير محدد لهو شئ لا نستطيع أن ندركه بحال من الأحوال » . فنحن نفشل فى « أن ندرك العلاقة الصائبة بين ما هو أبدى وما هو استشرافى ، وذلك بإسرافنا فى تقدير قيمة عصرنا » . إن « الذى لا يؤمن إلا بقيم هذا العالم يضع نفسه فى مأزق لأنه لو قدر لتقدم النوع الإنسانى أن يستمر ماظل الإنسان باقيا على هذه الأرض ، لغدا التقدم – كما قلت –

* ندم إليوت فيما بعد على الطريقة التى صاغ بها هذا التصريح ، وإن لم يتحول عن المعتقدات المتضمنة فيه قط . قال . « إنى أرى الآن خطر الإيحاء إلى الغرباء بأن العقيدة مبدأ سياسى أو بدعة أدبية جارية . وحصيلة ذلك كله إنما هى وضع مسرحى » .

مجرد تغير ، لأن قيم الإنسان ستتغير . وسيكون هذا العالم من القيم المتغيرة بلا جدوى لنا ، أو إذا قدر لتقدم النوع الإنسانى أن يستمر حتى يبلغ المجتمع حالة مثالية فستكون هذه الحالة التى يبلغها بلا قيمة وذلك ببساطة بسبب كمالها . ستكون ، على أحسن تقدير ، آلة ناعمة تجرى دون هدف ، وبيروقراطية فعالة لا معنى لها .. وبديهى أن فكرة الكمال الأرضى ينبغى أن تكون سكونية » . ذلك أن « الإنسان مهما تقدم بفعل إعادة التنظيم الاجتماعي والاقتصادي وعلم تحسين النسل وأى وسائل خارجية أخرى يقدر عليها علم العقل لن يعدو رغم ذلك أن يظل هو الإنسان الطبيعى الواقع على بعد لامتناه من الكمال . ولابد لنا من أن نؤكد أن الكمال ممكن للإنسان هنا والآن بقدر ما يمكن له أن يحققه فى أى مكان فى المستقبل .. وإن البشر بصفتهم الفردية لن يصلوا قط إلى أى شئ أعلى مما بلغه القديسون . غير أنه فى أى مكان وفى أى عصر قد يولد قديس آخر .. ومثل هذا الإدراك العادل للعلاقات الباقية بين ما هو باق وماهو متغير ينبغى أن يجعلنا – من ناحية – ندرك عصرنا الخاص فى ضوء تناسب أفضل مع العصور السابقة والعصور الآتية .. ويذكرنا أساسا بأن مشكلاتنا وواجباتنا كأفراد لا تختلف عما كانت عليه لدى أفراد آخرين فى أى عصر ، وكذلك الفرص المتاحة لنا » (« ذاكرايتريون » ، أكتوبر ١٩٣٢) .

وفى مقالة « الكاثوليكية والنظام الدولى » المنشورة فى كتابه « مقالات قديمة وحديثة » (لندن ، دار فيبر وفيبر للنشر ، ١٩٣٦) يخبرنا إليوت بأنه ينبغى علينا أن « نطبق تاريخ مدينتنا بأكمله على ضروراتنا الخاصة » ويحثنا على أن نستبقى فى أذهاننا « الإشارة الأفلاطونية إلى إنه ليس فى هذا العالم ماهو جدى تماما .. وهذا اللاشئ يشمل بطبيعة الحال إطالة أمد وجود الإنسان فى العالم » . وفى هذا الكتاب ذاته يلتزم بـ « الاعتقاد المستميت بأن نظاما عالميا مسيحيا ، وبأن النظام العالمى المسيحى ، هو الوحيد الذى سيكون مجديا من أى وجهة نظر » . فإليوت يعتبر أن «الفكر المسيحى والكاثوليكى ، حين يعمل فى ميدان علم الاجتماع ، هو وحده الذى يستطيع أن يخلصنا من الحدود المتطرفة التى لاتعدو أن تخلق خلطا أكبر حينما تلتقى» . ويكرر : « إن التوحيد الإيجابى الوحيد للعالم – فيما نعتقد – توحيد دينى . ولسنا نعنى بهذا ببساطة الخضوع العالمى لهرمية كنسية على النطاق العالمى وإنما نعنى وحدة ثقافية فى الدين – وهو أمر مختلف عن مجرد الوحدة الثقافية » . وعلة ذلك أن «المفكر المسيحى – وأعنى بذلك الشخص الذى يحاول ، عن وعى وبضمير حى ، أن

يفسر لنفسه السلسلة التى تنتهى بالإيمان - أكثر مما أعنى الدافع علنا عن الدين - يتقدم من طريق الرفض والإلغاء . فهو يجد أن العالم على النحو الفلانى ، ويجد أن طابعه لا تفسره أى نظرية غير دينية . ومن بين الأديان يجد أن المسيحية ، والمسيحية الكاثوليكية ، تفسر - على أكثر الأنحاء إقناعا - العالم ، وخاصة العالم الخلقى بداخلنا : وهكذا فإنه من طريق ما يدعوه نيومان بـ « أسباب قوية ومتفقة » يجد نفسه ملتزما ، على نحو لا ينفصم ، بعقائد التجسد » . إن «المسيحى مضطر إلى أن يفحص كل مقدماته وإلى أن يحاول البدء من الحدود والفروض الأساسية » . وفى مجلة « ذاكرايتريون » (يوليو ١٩٢٦) يقول إليوت : « ينبغي علينا أن نجد إيماننا الخاص حتى إذا نحن وجدناه أن نحارب من أجله ضد كل العقائد الأخرى » . فأنت «أينما وجدت تفكيرا واضحا ، فإن المفكر إما أن يكون مسيحيا أو ملحدا» (ذاكرايتريون » ١٩٢٨ - ١٩٢٩) .

وفى كتاب « مقالات قديمة وحديثة » يقول إليوت : « إن المهرطق ، سواء سمى نفسه فاشيا أو شيوعيا أو ديمقراطيا أو عقلانيا ، دائما ما يعتنق مثلا عليا دنيا ، ويتوقع أشياء كبيرة » . فـ « الأنظمة الزمنية لا ينبغي أن تسعى إلى إزالة المعاناة دون أن تصل بالطبيعة الإنسانية ، في الوقت ذاته ، إلى مرحلة الكمال » و « تصور الحرية الفردية ينبغى أن يقوم على الأهمية الفردية لكل نفس ، والمعرفة بأن كل إنسان مسئول فى نهاية المطاف عن خلاصه أو هلاكه الشخصى وما يستتبعه ذلك من إلزام المجتمع بأن يتيح لكل فرد فرصة تنمية إنسانيته الكاملة . غير أنه مالم ينظر إلى هذه الإنسانية دائما من حيث علاقتها بالله ، فقد يكون لنا أن نتوقع أن نجد حبا مسرفا للكائنات المخلوقة ، أو أن نجد بعبارة أخرى مذهبا إنسانيا يؤدى إلى إرغام حقيقى للكائنات الإنسانية على ما يعده سائر بنى الإنسان مصلحتهم » . ويقول إليوت إن « ثمة مغالطة فى الديمقراطية ، مثلا ، تكمن فى افتراض أن أغلبية البشر الطبيعيين ، وغير المستعدين لأن يولدوا من جديد ، على استعداد لأن يتقبلوا الأشياء الصحيحة » .

وتنقلنا هذه الملحوظة الأخيرة إلى بحث موقف إليوت من الديمقراطية . يقول فى عدد « ذاكرايتريون » (ديسمبر ١٩٢٨) : « إن الديمقراطية الحقة هى دائما ديمقراطية مقيدة لا تستطيع أن تزدهر إلا مع بعض الحقوق والمسئوليات الوراثية » . «إن السؤال الحديث كما يصاغ عادة هو : إن الديمقراطية قد ماتت ، فما الذى يحل محلها ؟ على حين أنه كان ينبغي أن يكون : لقد تحطم إطار الديمقراطية ، فكيف

يمكننا بالمواد الموجودة بين أيدينا أن نصنع هيكلا جديدا تستطيع الديمقراطية أن تعيش فيه ؟ » .

ويقول : « يلوح لى أن النتيجة العامة لتجاهل الدين لا تعدو أن تكون هى أن ينقل العامة عواطفهم الدينية إلى النظريات السياسية » . وعلى هذا يعلق أحد الكتاب بقوله إنه عندما تقدم الشيوعية على أنها نوع من الإيمان بما وراء الطبيعة فإنها تكون شعوذة . ويضيف إليوت : « ونفس الشئ يصدق على الفاشية وعلى القومية المتطرفة » .

وفى عدد يوليو ١٩٢٩ من « ذاكرايتريون » لاحظ إليوت أن المذاهب السياسية الحديثة ، إلى جانب خنقها الروح الإنسانى ، تتطلب من الإنسان ولاء كليا لها . إنها « تغذو توق الإنسان إلى أن يؤمن بشئ ما : ذلك التوق المشجى ، عندما لا يكون مأسويا ، والذى هو ، فى الوقت ذاته ، ملهوى دائما » . وقد حدث فى أوربا ، فى حوالى العشرينيات والثلاثينيات ، دحض عنيف للديمقراطية وجدنا فيه أن « المثقفين والعامة والرجعيين والشيوعيين وصحافة الملايين وعرائض الثوريين جنحت إلى الاتفاق فى الرأى أكثر فأكثر » . ولكن إليوت لا يرحب بهذا الدحض بكل قلبه : «لا أستطيع أن أشاركهم بحماس هذا الدحض النشيط للديمقراطية » . وهو يدرك الحقيقة الماثلة فى أن المؤسسات الديمقراطية الحديثة قد تدهورت ولكنه يتقدم بمفهوم جديد للديمقراطية : « لايمكن للديمقراطية الحقيقية .. أن تزدهر إلا مع بعض الحدود التى تفرضها حقوق ومسئوليات وراثية . فكيف يتسنى لنا أن نقيم بناء جديدا يمكن للديمقراطية أن تعيش فيه ؟ ولايمكن إقامة ذلك البناء الجديد الذى يمكن للديمقراطية أن تعيش فيه إلا إذا أعدنا إدخال فكرة الولاء لملك يجسد فكرة الأمة » .

ويضع إليوت إيمانه الدينى فى مقابل المذهب الإنسانى : « إن حماس المذهب الإنسانى حين لا يضبطه نظام عقيدة دينية مضبوطة يكون دائما خطرا ومؤذيا » («ذاكرايتريون » ، أكتوبر ١٩٣١) . وعن هربرت ريد يقول : « أحيانا عندما أقرأ كتيبات هربرت الفوضوية المشتعلة يساورنى انطباع بأنى أقرأ أقوال ليبرالى من القرن التاسع عشر تقادم عليه العهد » .

كذلك يرى إليوت « أن القضية الحقيقية فى عصرنا ليست بين من يؤمنون باللجوء إلى الحرب ومن لا يؤمنون بذلك : فإن الحدود بين هذين الموقفين بالغة الغموض وإنما القضية الحقيقية بين الدنيويين – مهما كانت الفلسفة السياسية أو الخلقية التى يظاهرونها – وأعداء الدنيويين : بين من لا يؤمنون إلا بالقيم القابلة للتحقق فى الزمان

وعلى الأرض ، ومن يؤمنون أيضا بقيم تتحقق خارج الزمان » («ذاكرايتريون» ، أكتوبر ١٩٣٦) .

ويحاول إليوت تصحيح الصورة التى استقرت لماكيافيلى فى الأذهان فيقول : «يلوح لى أيضا أن ماكيافيلى مفكر أمين وليس بالسياسى .. إنه شخص بسيط لا براعة لديه فى السياسة العملية .. وهذا هو أحد الاختلافات بين ماكيافيلى وشارل موراس من ناحية ، وموسولينى من ناحية أخرى » (« ذاكرايتريون » أبريل ١٩٢٨) .

ورغم عداء إليوت للشيوعية فإنه لا يستهين بثقلها : « إن الميزة الكبرى للشيوعية هى نفس الميزة الموجودة فى الكنيسة الكاثوليكية : وهى أن فيها شيئا تستطيع أن تدركه العقول على جميع المستويات » . وربما كان من أهم أسباب عدائه لها تقديمها الضرورات الاقتصادية على علم الأخلاق والدين : « يقال لنا بصفة دائمة إن المشاكل الاقتصادية لا تحتمل الانتظار : وإنه ليعادل ذلك صدقا أن المشاكل الأخلاقية والروحية لا تحتمل الانتظار فقد انتظرت فعلا بما فيه الكفاية » . والمشكلة ، فى نظر إليوت ، سيكولوجية أساسا : فالإنسان يستطيع أن « يتحمل غياب كل الأشياء التى يقول لنا الاقتصاديون إنهم يحتاجون إليها أكثر من غيرها ، وذلك بكل حيوية ، ماداموا لا يشعرون بالملل » . « لقد رأى بنو اسرائيل المشكلة الاقتصادية .. ولكن مشكلتهم الحقيقية كانت هى الافتقار إلى الوحى ، أو - بمعنى آخر - الملل » . ويعترف إليوت بأن الاقتصاد الرأسمالى الحديث « ليس لديه حل لهذه المشكلة الباقية : مشكلة ملل الفرد » .

وتوضح مقالة نشرها إليوت فى « ذاكرايتريون » (أبريل ١٩٣٥) عداء إليوت للرأسمالية أيضا ، باعتباره مفكراً دينيا ، يحن إلى استقرار العصور الوسطى ، وثبات تركيبها الاجتماعى وعلاقات الانتاج فيها . ورغم محافظته يرى فى كتابات المحافظين - كونستون تشرشل - نفس الزيف الذى يراه لدى الأحرار . وحين تنشب الحرب الأهلية الإسبانية يرفض إليوت أن يتخذ موقفا : لا مع الجمهوريين ولا مع أنصار فرانكو . فهذه الحرب فى نظره حرب أيديولوجيات ليس أيها بالمرضى تماما ، ولا الكفيل بتحقيق سلام دائم .

وتوضح كتابات إليوت السياسية - مهما لاحت ، من منظور اليوم ، عتيقة الطراز - تعقد فكره وشموله ، وإدراكه للأخطار التى ينطوى عليها ميل مختلف الأيديولوجيات إلى الإسراف فى تبسيط الأمور . إنه محلل عقلى دقيق . ولا يستطيع المرء ، مهما اختلف معه ، أن ينكر عليه أمانته الفكرية .

المختار

من نقد اليوت

كتب

مختارات من كتاب

الغابة المقدسة

(١٩٢٠)

مقالات عن الشعر والنقد

إلى هـ . و . إ .

« Tacuit et fecit »

« فعلا ، لا قولا »

ظهرت بعض هذه المقالات ، فى شكلها الحـــالى أو فى شكل أشد بدائية ، فى « ذاتايمز ليترارى سپلمنت » (ملحق التايمز الأدبى) ، « ذا أثينيوم » ، « آرت آند لترز » (الفن والأدب) « ذا إيجوست » (محب ذاته) . ويود المؤلف أن يعرب عن شكره لمحررى هذه الدوريات .

تصدير لطبعة ١٩٢٨

كنت قد انتويت ، عندما أن أوان إعداد طبعة ثانية من هذا الكتاب ، أن أراجع بعض مقالاته . بيد أنى وجدت هذه العملية متعذرة التحقيق ، بل وقد تكون غير مستحسنة . ذلك أنى اكتشفت أن ماكان يجرى فى ذهنى ، خلال ثمانى سنوات ، لم يكن تغيرا أو انقلابا فى الرأى قدر ما كان توسعا أو نموا فى الاهتمامات . من الحق أن فى الكتاب أخطاء أسلوبية آسف لها وأخص بالذكر منها ماأراه فى كثير من المواضع من تصلب وادعاء للجد البابوى قد يرهقان كثيرا من القراء . ولكن هذه العيوب ، مثل سائر عيوب الكتاب ، أشد سرياناً فيه من أن يمكن إصلاحها . والسبيل الوحيد لإصلاحها هو أن أؤلف كتابا آخر .

من المؤكد أن أموراً كثيرة قد حدثت ، وأن كتبا كثيرة هامة عن نظرية النقد وتطبيقه قد ظهرت أثناء هذه السنوات الثمانى ، بحيث أن القيمة الأساسية التى تبقى لهذا الكتاب – إن بقيت له أى قيمة – هى أنه وثيقة لعصره . وهذا سبب آخر جعلنى لا

أغير منه شيئا . لقد كتبت مقالاته بين سنة ١٩١٧ وسنة ١٩٢٠ وكانت تمثل ، من ثمة ، النقلة من الفترة السابقة للحرب مباشرة إلى الفترة التى تلت الحرب . وقد كتبت أغلبها أثناء حياة « الأثينيوم » ، تلك الحياة الوجيزة المتألقة ، عندما كان يرأس تحريرها مستر ميدلتون مرى . وكتبت بعضها بناء على دعوة مستر مرى المباشرة . كنا فى تلك السنين نناضل كى نحيى الاتصالات القديمة ونخلق اتصالات جديدة . وإنى لأعتقد أن إدراك مستر مرى وإدراكى لطبيعة اتجاهاتنا قد ازداد اليوم بعض الشئ عما كان عليه فى تلك الأيام .

إنه لتبسيط مصطنع ، ويجب أن يتلقى بحذر ، عندما أقول : إن المشكلة التى تتجلى فى هذه المقالات ، والتى تضفى عليها ماقد يكون لها من وحدة ، هى مشكلة نزاهة الشعر ، مع التأكيد المستمر بأننا عندما نتناول الشعر فيجب أن نتناوله ، فى المحل الأول ، باعتباره شعرا لا باعتباره شيئا آخر . وفى ذلك الوقت حركتنى كثيرا وأعانتنى كتابات ريمى دى جورمون فى النقد . وإنى أقر بهذا التأثير ، وأعترف بأننى مدين له ، ولا أنكره بحال من الأحوال عندما أتجاوزه إلى مشكلة أخرى لم أتناولها فى هذا الكتاب . وهى مشكلة العلاقة بين الشعر وبين الحياة الروحية والاجتماعية لعصره والعصور الأخرى . إن هذا الكتاب – من الناحية المنطقية ومن الناحية التاريخية – هو نقطة انطلاقى . ولست أرفضه على وجه العموم . ولذلك فإنى أسأل القارئ الذى يكون لديه من السماحة ما يجعله يعده أكبر من مجرد مجموعة من المقالات والمراجعات أن يكون لديه من الصبر ما يجعله يعده مدخلا إلى موضوع آخر أكبر وأصعب .

إن الشعر تسلية راقية : ولست أعنى بذلك أنه تسلية لأهل الطبقة الراقية . إنى أسميه تسلية ، « تسلية تلهى السراة » Pour distraire les honnets gens لا لأن كلمة « التسلية » وصف صادق له ولكن لأنك إذا وصفته بأى شئ آخر ، فمن المحتمل أن تزاداد ابتعادا عن الصدق . وإذا نحن فكرنا فى طبيعة هذه التسلية فلن نجد الشعر مسليا . ولكننا فى أى شئ آخر يلوح أنه هو الشعر فسنجد أنفسنا أمام مصاعب أشد . إن تحديدنا لفائدة لون من ألوان الشعر قد لا يستوعب فائدة سائر ألوانه ، ولعله لن ينطبق عليها . أو إذا كان تحديدنا ينطبق على كل ألوان الشعر فإنه سيكون مسرف التعميم إلى الحد الذى يسلبه كل معنى . لن يجدينا أن نتحدث عن «الانفعال الذى يسترجعه صاحبه فى هدوء» لأن هذه الجملة ليست إلا وصف شاعر واحد لطريقته الخاصة فى الكتابة. ولن يجدينا أن نسمى الشعر «نقدا للحياة» لأنه لا

يوجد هناك ماهو أشد برودا من هذه الجملة فى نظر من خبر الدهشة الكاملة ، والعلو الكامل ، اللذين تجلبهما كل خبرة شعرية جديدة . من المحقق أيضا أن الشعر ليس غرساً لمبادئ الأخلاق ، وليس توجيها سياسيا ، وليس دينا ، أو معادلاً للدين ، إلا إذا أسأنا استخدام الكلمات إساءة فظة . من المحقق أن الشعر يفوق ويتجاوز ويختلف اختلافا كاملا عن أى مجموعة من البيانات النفسية عن عقول الشعراء أو عن تاريخ العصر الذى كتب فيه ، لأننا لا نستطيع أن ننظر إليه على هذا النحو أو ذاك إلا إذا اعترفنا أولا بأن له قيمة من الناحية الشعرية الصرف .

من هنا يحق لنا فى نقد الشعر أن ننطلق - بما نملكه من حساسية وما نملكه من معرفة بسائر الأشعار - من مبدأ مؤداه أن الشعر كلمات ممتازة ، فى ترتيب ممتاز ، وعروض ممتاز . هذا هو ما يسمى بتكنيك النظم . بيد أننا نلاحظ أننا لا نستطيع أن نعرف حتى تكنيك النظم . فنحن لا نستطيع أن نحدد عند أى نقطة يبدأ « التكنيك » وعند أى نقطة ينتهى . وإذا نحن أضفنا إليه « تكنيك الشعور » فلن تؤتى هذه العبارة الذلقة من ثمرة غير أن تزداد بنا ابتعادا . إن كل ما يمكننا أن نقوله هو أن القصيدة ، بمعنى من المعانى ، ذات حياة خاصة بها - وأن أجزاءها تشكل شيئا بالغ الاختلاف عن أى بنية من البيانات التاريخية الحسنة الترتيب عن تاريخ حياة أصحابها ، وأن الشعور أو الانفعال أو الرؤيا الناتجة من القصيدة شئ مختلف عن الشعور أو الانفعال أو الرؤيا الموجودة فى عقل الشاعر .

ومن المؤكد - من الناحية الأخرى - أن للشعر صلة بالأخلاق ، وبالدين ، أو حتى بالسياسة رغم أننا لا نستطيع تحديد كنه هذه الصلة . وإذا سألت نفسى (مقارنا بين شعراء من مستوى عال) عن السبب فى إيثارى شعر دانتى على شعر شكسبير ، لقلت : إن السبب هو أن شعر دانتى ، فيما يلوح لى ، يمثل موقفا أحكم من لغز الحياة . فى هذه المسائل ، وفى مسائل أخرى لا يمكننا تجنبها ، يلوح أننا نخرج من منطقة نقد « الشعر » ومن ثم فنحن عاجزون عن التوقف عند أى نقطة معينة. وخير ما يمكننا أن نأمل فى أن نحققه هو أن نتفق على نقطة للانطلاق . وذلك جزئيا هو موضوع هذا الكتاب .

ت . س . إ

مارس ١٩٢٨

مقدمة (١٩٢٠)

إنه لمن المرضى لأى إنسان يمكنه أن يستشعر مسرات العدالة أن يكفر عما سلف منه فى حق كاتب انتقص من قدره ، على نحو غامض ، طوال سنوات . إن أغلاط ماثيو أرنولد وزلاته ليست أقل وضوحا لناظرى الآن عما كانت عليه منذ اثنى عشر عاما خلت ، وذلك بعد إعجابى الأول به . ولكنى آمل الآن ، عند إعادتى قراءة بعض نثره بمزيد من العناية ، أن أتمكن من تقدير موقفه على نحو أفضل . وما يجعل أرنولد يلوح أكثر أهمية هو أنه لو كان معاصراً لنا فى هذه الفترة بالضبط لتعين عليه أن يعيد القيام بكل مجهوداته . إن عددا معقولا من الأشخاص قد انهمك فيما يدعى بالكتابة « النقدية » غير أنه ليس هناك أى نتيجة تقررت على نحو أوطد مما كانت عليه فى عام ١٨٦٥ . ففى المقالة الأولى من السلسلة الأولى من كتاب « مقالات فى النقد » نقرأ ما يلى :

« لاح لى منذ زمن طويل أن فورة النشاط الخلاق فى أدبنا ، خلال الربع الأول من هذا القرن ، يشوبها فى الحقيقة شئ من الفجاجة ، وأن منتجاته – لهذا السبب – قد قضى على أغلبها ، رغم الآمال المتفائلة التى عقدت وما زالت تعقد عليها ، بألا تكاد تكون أكثر دواما من نتاج فترات أقل منها فخامة بكثير . وتنبع هذه الفجاجة من أنها قد تقدمت دون معلومات ملائمة ودون مادة كافية تعمل عليها . أو بمعنى آخر ، فإن الشعر الإنجليزى فى الربع الأول من هذا القرن ، مع وفرة طاقته ، ووفرة قواه الخلاقة ، لم يكن يعرف بما فيه الكفاية . وهذا هو ما يجعل بيرون فارغا من المادة إلى هذا الحد ، وشلى مفتقرا إلى الاتساق كل هذا الافتقار ، بل ووردزورث – رغم عمقه – مفتقرا إلى الاكتمال والتنوع » .

وعلى قدر علمى ، لم ينجح أحد قط فى نقض هذا الحكم على جيل الرومانسيين بل إنه ، على قدر علمى، لم يؤثر كثيرا فى الرأى العام . ذلك أنه ما إن يتقبل شاعر حتى نجد أن صيته لا يزعجه شئ ، إن خيرا وإن شرا . وقد كان الأثر الذى أحدثه رأى أرنولد من الضآلة إلى الحد الذى يحتمل معه أن يكون قوله منطبقا على الربع الأول من القرن العشرين قدر انطباقه على الربع الأول من القرن التاسع عشر . وبعد ذلك بجمل قلائل يفصح أرنولد عن طبيعة الداء :

« فى بلاد اليونان فى عصر پندار وسوفوكليس ، وفى انجلترا شكسبير ، كان الشاعر يعيش فى تيار من الأفكار قادر ، إلى أقصى درجة ، على بعث الحياة وتغذية القدرة على الخلق . كان المجتمع ، بأكمل معانى الكلمة ، يتخلله الفكر المتجدد ، الذكى والحى . ومثل هذا الوضع هو الأساس الحق لممارسة القدرة على الخلق ، حيث إنها تجد فيه بياناتها ومواردها ، على أهبة الاستعداد لأن تتناولها اليد . وكل كتب العالم وكل قراءاته إنما تنحصر قيمتها فى الإعانة على ذلك » .

ويومىء أرنولد ، عند هذه النقطة ، إلى مركز الاهتمام والنشاط فى الذكاء النقدى . ويكاد يكون بوسعنا ، عند هذه النقطة ، أن نقول إن نشاط أرنولد النقدى قد توقف عند إدراك هذا . لقد كان أرنولد خليقا بأن يغدو ناقدا فى مجتمع تدرس فيه الفنون دراسة جادة ويحترم فيه فن الكتابة . وكم كان يكون من المدهش أن يشغل رجل ، مثل أرنولد ، نفسه بفن الرواية ، وأن يقارن ثاكرى بفلوبير ، وأن يحلل عمل ديكنز ، وأن يبين لمواطنيه ، على وجه الدقة ، السبب فى أن مؤلفة « أموس بارتون » كاتبة أشد جدية من ديكنز ، والسبب فى أن مؤلف « ديرپارم La Chartreuse Deparme أشد جدية من هذين الاثنين ؟ لم يكن أرنولد فى كتابيه «الثقافة والفوضى» و « الأدب والدوجما » مشغولا بإقرار نقد قدر ما كان مشغولا بمهاجمة ماهو غير نقدى . والفرق بين الحالتين هو أنه على حين يمكن أداء شئ فى العمل البناء ، فإن العمل الهدام ينبغى أن يعاد أداؤه على نحو مستمر . أضف إلى ذلك أن أرنولد ، فى هدمه ، خرج للصيد خارج منطقة الأدب كلية ، وكان الكثير من صيده سياسيا ، لا تمسة الأفكار ولا تخترقه . وهذا النشاط من جانب أرنولد أمر ينبغى أن نأسف له ، وربما كان من الممكن أن يؤدى على نحو فعال ، وإن لم يكن بمثل هذا النظام ، بواسطة حوارى له (لو أنه كان هناك حواريون) يشغل منصب رئيس تحرير جريدة . وليس أرنولد هو الملوم : فقد بدد قوته ، مثلما يفعل أناس أكثر تفوقا فى بعض الأحيان ، لأنه وجد شيئا ينبغى عمله ، وليس هناك من يؤديه غيره - وإن الإغراء الذى يراود أى إنسان مهتم بالأفكار ، وبالأدب فى المحل الأول ، ويدعوه إلى أن ينحى الأرض جانبا إلى أن يخلى المنطقة بأكملها أولا إنما هو إغراء لا يكاد يقاوم . وقد نجح بعض الأشخاص ، مثل المستر ويلز والمستر تشسترتون ، فى هذه المهنة الأخيرة - مهنة تنظيم البيت - وجذبوا من الاهتمام أكثر مما جذبه أرنولد بكثير ، إلى الحد الذى يتعين علينا معه أن ننتهى إلى أن ذلك كان ، يقينا ، هو الدور الذى يناسبهم ، وأنهم أحسنوا صنعا لأنفسهم بتنحيتهم الأدب جانبا .

وليس الأمر مقصورا على أن الناقد يجد ما يغريه بالخروج من نطاق النقد . فإن النقد بمعناه الصحيح يكشف عن جدب الأفكار وضمور الحساسية إلى الحد الذى نجد معه أن الرجال الذى كان يجمل بهم أن يحتفظوا بقدرتهم النقدية من أجل تحسين عملهم الخلاق يجدون ما يغريهم بأن يتجهوا إلى النقد . ولست أنوى أن أصل من هذا إلى الاستنتاج الأحمق عادة والقائل بأن ملكة « الخلق » « أعلى » من ملكة النقد . فعندما يكون ذهن خلاق أفضل من غيره ، كثيرا ما يكون السبب هو أن الذهن الأفضل هو الذهن الأكثر نقدية . غير أن البنية الكبيرة من عمل النقد يمكن أن تقوم بها أذهان من الطبقة الثانية ، وهذه الأذهان التى من الطبقة الثانية هى ، بالضبط ، التى يصعب العثور عليها . فهى ضرورية للتداول السريع للأفكار . إن صحافة الدوريات – أو الدورية الأدبية المثالية – أداة للنقل . والصحافة الدورية الأدبية تعتمد على وجود عدد كاف من عقول الطبقة الثانية (ولا أقول « الدرجة الثانية » لأن هذا التعبير الأخير أشد تحقيرا مما ينبغى) تمدها بمادتها . وهذه العقول ضرورية لذلك « التيار من الأفكار » « وذلك » « المجتمع الذى يسرى فيه فكر متجدد » اللذين يتحدث عنهما أرنولد .

إنها لهرطقة دائمة فى الثقافة الإنجليزية أن نعتقد أن الشئ الوحيد الذى يهم هو الذهن الذى من الطبقة الأولى ، أو العبقرى ، أو الرجل العظيم ، وأنه يكون متوحدا ، ينتج خير ما ينتج فى أقل البيئات مواتاة ، ولعلها أن تكون المدرسة الخاصة ، وأنه من المحتمل جدا أن يكون وجود مثل هذا العدد الكبير من أذهان الطبقة الثانية فى باريس من علائم انخفاض المستوى . وإذا كان ينشر فى لندن شعر ردئ أكثر مما ينبغى ، فإنه لا يعن لنا أن نرفع من مستوياتنا ، أو نفعل أى شئ من أجل تعليم المتشاعرين . والعلاج هو : أن نطردهم . وهأنذا أسوق من كلمات مستر إدموند جوس[1] :

« مالم نفعل شيئا لإيقاف هذا الفيضان من التشاعر ، فإن فن الشعر لن يغدو من فضول القول فحسب ، وإنما سيغدو مضحكا أيضا . إن الشعر ليس وصفة ، يتمكن ألف شابة وشاب من إجادتها فى أسبوع ، دون أى تدريب ، وإن مجرد الحقيقة الماثلة فى أنه يلوح الآن أنه يمارس بهذه البساطة فى كل مكان تكفى لتثبت أن خطأ ما قد دب إلى معاييرنا ... إن هذا كله خطأ ، وسيؤدى بنا إلى الهوة ، كخنازير جدارين الكثيرة ، إذا نحن لم نقاومه » .

(١) صنداى تايمز : ٣٠ مايو ١٩٢٠ .

ونحن نوافق تماما على أن الشعر ليس وصفة . ولكن ما الذى يقترح مستر جوس أن نفعله ؟ لو كان مستر جوس قد وجد نفسه فى غمرة فيضان التشاعر ، فى عهد الملكة إليزابيث ، فكيف كان يتصرف ؟ أكان يوقف ذلك الفيضان ؟ وما هى هذه الهوة بالضبط ؟ وإذا كان هناك «خطأ ما قد دب إلى معاييرنا» فهل يقع الغلط بأكمله على جيل الشباب الذى لا يشعر بوجود أى سلطة ينبغى عليه أن يحترمها ؟ إنه لجزء من مهمة الناقد أن يحافظ على الموروث – حيثما وجد موروث صالح . إنه لجزء من مهمته أن يرى الأدب بثبات ، وأن يراه كاملا ، بمعنى ألا يراه فى ظل القداسة التى يسبغها عليه الزمن وإنما يراه وراء حدود الزمن ، وأن يرى أفضل أعمال عصرنا وأفضل أعمال الألفين وخمسمائة الأعوام الأخيرة بنفس العين[١] .

وإنه لجزء من مهمته أن يساعد المتشاعر على أن يفهم حدوده . فالمتشاعر الذى يفهم حدوده خليق بأن يكون واحدا من أذهان الطبقة الثانية المفيدة ، أو أن يكون شاعرا ثانويا جيدا (وهو شئ بالغ الندرة) أو ناقدا آخر جيدا . أما عن أذهان الطبقة الأولى ، عندما يتصادف ظهورها ، فلن يسيئها وجود « تيار من الأفكار » ، وإن الوحدة التى ستخلع عليها دائما وفى كل مكان لأمر مختلف تماما عن العزلة أو مملكة من الأموات .

ملحوظة – ربما كان لى أن أزكى – على سبيل القدوة – للنقاد الراغبين فى تقويم بعض البدع الشعرية الفاشية فى عصرنا الحاضر ، القطعة التالية من كاتب لا يمكن اتهامه بالتساهل الرخو ، وينبغى أن يقر بعدالة نقده حتى من يشعرون بانحياز قوى إلى مدرسة الشعراء الذين ينقدهم :

« ومع ذلك فإن الجهد العظيم ، إذ توجهه قدرات عظيمة ، لا يضيع كلية قط فلئن كانوا كثيرا ما يرمون بفطنتهم على مجازات مغربة زائفة ، فقد كانوا بالمثل يقعون أحيانا على حقيقة غير متوقعة : ولئن كانت مجازاتهم تتسم بالاغراب ، فإنها كثيرا ما تكون جديرةً بأن تنقل . فلكى يكتب المرء على مستواهم ، كان من الضرورى – على الأقل – أن يقرأ ويفكر . وليس بمستطاع أحد أن يولد شاعرا ميتافيزيقيا ، ولا أن يصطنع رفعة كاتب بأوصاف منقولة من أوصاف ، أو بمحاكيات مستعارة من محاكيات ، أو بصور تقليدية ، أو تشبيهات موروثة أو مواتاة قافية ، أو ذرابة مقاطع .

(١) ينبغى أن نقر بأن أرنولد كثيرا ما يعطينا انطباعا بأنه يرى الأساتذة الذين يورد مقتطفات من أعمالهم على أنهم أدب منزل ، أكثر منهم أساتذة .

« ولدى مطالعة أعمال هذا النوع من الكتاب ، يجهد الذهن إما تذكرا أو بحثا : فالشئ الذى سبق تعلمه يسترجع ، أو يفحص شئ جديد . ولئن كانت عظمتهم قلما ترفع ، فإن مضاءهم كثيرا ما يدهش . ولئن كان الخيال لا يشبع دائما ، فإن قوى التأمل والمقارنة تستخدم على الأقل . وفى بنية المواد التى قذف بها السخف المبتكر معا ، يمكن أحيانا أن نجد فطنة صادقة ومعرفة نافعة مدفونتين ، ربما فى غمرة غلظة التعبير ، ولكنهما نافعتان لمن يعرفون قيمتهما . ومن شأنهما ، حين يبسطا إلى درجة الوضوح ، ويصقلا إلى درجة الرشاقة ، أن يضفيا ألقا على أعمال أشد ملائمة ، وإن تكن أقل حظا من وفرة العاطفة » – جونسون ، حياة كاولى .

Infravit Pinacothecam senex canus exercitati vultus et qui videretur nescio quid magnum promittere, sed eultu non proinde speciosus, ut facile appareret eum ex hac nota litteratum esse , quos odisse divites solent ... ego inquit “poeta sum et ut spero , non humillimi spiritus, si modo coronis aliquid credendum est, quas etiam ad immeritos deferre gratia solet ” . - Petronius .

« وأقبل على القاعة شيخ أبيض الشعر . كان ، إذا حكمنا من وجهه ، متعبا ، وإن لاح أنه يعد بشئ عظيم ،رغم أنه كان أشعث المظهر ، إلى الحد الذى اتضح تماما معه أنه ، بهذه الصفة ، من رجال الأدب ، من الطراز الذى يمقته الأغنياء ... قال : «إنى لشاعر ، وشاعر ليس بالضئيل الحظ من الخيال فيما أرجو ، إذا كان بوسع المرء أساسا أن يحكم على أساس تيجان الشرف التى يستطيع عرفان الجميل أن يخلعها حتى على الرؤوس المتواضعة » – پترونيوس .

فهرس*

تصدير

مقدمة

الناقد الكامل

نقاد معيبون :

سوينبرن ناقدا

أرستقراطى رومانسى

النكهة المحلية

كلمة عن الناقد الأمريكى

الذكاء الفرنسى

التقاليد والموهبة الفردية

إمكانية مسرحية شعرية

يوربديز والأستاذ مرى

« البلاغة » والمسرحية الشعرية

ملاحظات حول الشعر المرسل عند كرستوفر مارلو

هملت ومشاكله

بن جونسون

فليب ماسنجر

سونبرن شاعرا

بليك

دانتى

(*) ترجمت الفهارس الكاملة لكل كتاب ، كى يلم القارئ بفكرة عن محتوياته ، ولكن دون أن أدرج بالضرورة شيئاً من كل مقالة فى كتابى هذا (م).

الناقد الكامل

(١٩٢٠)

" Eriger en lois ses impressions personnelles,

c'est le grand effort d'un homme s'il est sincére " Letters à Amazone.

« أن يقيم انطباعاته الشخصية على شكل قوانين ـ ذاك هو الجهد الكبير للإنسان إذا كان مخلصاً » رسائل إلى الأمازون .

لعل كولردج أن يكون أعظم النقاد الإنجليز ، وقد كان – بمعنى من المعانى – آخرهم . فبعد كولردج يجيء ماثيو أرنولد ، ولكن أرنولد– كما سيقر الجميع ، فيما أظن ـ كان داعية للنقد أكثر منه ناقداً ، ومروجا للأفكار أكثر منه خالقاً لها ، وبقدر ماتظل هذه الجزيرة جزيرة (فإننا لسنا أقرب إلى القارة من معاصرى أرنولد) فسيظل عمل أرنولد مهما ، لأنه مازال قنطرة عبر القناة ، وسيظل متسماً بحسن الإدراك دائماً . ومنذ حاول أرنولد أن يقّوم بني جلدته ، سار النقد الإنجليزى فى اتجاهين : وحينما لاحظ حديثاً ناقد مبرز فى مقالة بإحدى الصحف أن « الشعر هو أعلى صور النشاط الذهنى درجة من التنظيم » أدركنا أن ما نقرؤه ليس بكولردج ولا أرنولد فليس الأمر مقصوراً على أن كلمتى « التنظيم » و « النشاط » ، إذ تردان معاً فى هذه العبارة ، توحيان إيحاءا غامضاً مألوفاً بذلك المصطلح العلمى الذى يسم كتاباتنا الحديثة ، وإنما نحن نجد هنا أن الكاتب يطرح أسئلة ما كان كولردج أو أرنولد ليسمحا للمرء بأن يطرحها . فكيف يتّسنى ، على سبيل المثال ، أن يكون الشعر « أعلى درجة من التنظيم » من الفلك أو الطبيعة أو الرياضيات الخالصة التى نخال أنها ، من حيث علاقتها بالعالم الذى يمارسها ، نشاط ذهنى « على درجة عالية من التنظيم » ؟ ويستمر ناقدنا قائلا ، يحالفه التوفيق والصدق : « إن مجرد أشرطة من الكلمات ، تلقى كبقع من اللون على قماش خال ، قد تثير الدهشة .... غير أنها لا تكون ذات دلالة ، من أى نوع ، فى تاريخ الأدب » . قد تكون العبارات التى اشتهر بها أرنولد أكثر ما اشتهر غير كافية ، وقد تثير من الشكوك أكثر مما تزيل . غير أنها تكون عادة على شيء من المعنى ، وإذا كانت عبارة « أعلى صور النشاط الذهنى درجة من التنظيم » هى أعلى درجات التنظيم الفكرى الذى يقدر عليه النقد المعاصر ، كما يتمثل فى ممثل بارز له ، فإننا ننتهى إلى النقد الحديث فى حالة تدهور .

ويمكننا أن ندخر الداء اللفظى الذى لاحظناه فيما سبق للتشخيص فيما بعد ؛ إنه ليس داء يعانى منه السيد آرثر سايمونز (لأن المقتطف ليس ، بطبيعة الحال ، مأخوذاً من السيد سايمونز) معاناة شديدة . فالسيد سايمونز يمثل الاتجاه الآخر : إنه ممثل لما يدعى دائماً « بالنقد الجمالى » أو « النقد الانطباعى » . وهذا الشكل من النقد هو ما أنوى أن أفحصه على الفور . إن السيد سايمونز ، ذلك الخليفة النقدى لپاتر ، وسوينبرن جزئيا ، (وأخال أن عبارة « ملولا أو نادما » هى القاسم المشترك بين هؤلاء الثلاثة) هو « الناقد الانطباعى » . فهو الذى يمكن أن يقال عنه – إن أمكن أن يقال ذلك عن أحد –إنه يكشف عن ذهن حساس ومثقف نتيجة لتراكم مجموعة متنوعة من الانطباعات من كل الفنون ومن عدة لغات إزاء « موضوع » . ويمكن أن يقال عن نقده - إن أمكن أن يقال ذلك عن نقد أحد - إنه يكشف لنا ، كما تكشف الشريحة ، عن سجل صادق لانطباعات أكثر عدداً أو أكثر رهافة من انطباعاتنا الشخصية ، كما وقعت على ذهن أكثر حساسية من ذهننا . ونحن نلاحظ كذلك أن هذا السجل تفسير أيضاً ، وترجمة . لأنه لابد له ، هو ذاته ، أن يفرض علينا انطباعات ، وهذه الانطباعات يخلقها النقد بقدر ما ينقلها . ولست أقول لتوى : إن هذا هو السيد سايمونز ، وإنما هو الناقد « الانطباعى » ، والناقد الانطباعى هو الذى يفترض فيه أن يكون السيد سايمونز .

وبين يدى مجلد نستطيع أن نختبره[1] . إن عشرا من هذه المقالات الثلاثة عشر تعالج مسرحيات مفردة لشكسبير ، وعلى ذلك فإنه يكون من العدل أن نأخذ واحدة من هذه المقالات العشر نموذجا لمحتويات الكتاب .

« إن أنطونى وكليوباترا هى ، فيما أخال ، أفتن مسرحيات شكسبير جميعاً ...»

ويتأمل مستر سايمونز فى أن كليوباترا هى أفتن النساء قاطبة :

« إن الملكة التى تنتهى بها أسرة البطالمة كانت نجمة الشعراء ، نجمة مشئومة تلقى بضوئها المنحوس ، من هوراس وبروبرتيوس إلى ڤيكتور هيجو ، ولم تكن كذلك بالنسبة للشعراء وحدهم ..... » .

وإنا لنتساءل : لم هذا ؟ إذ نأتى إلى صفحة عن كليوباترا ، وعن إمكان كونها أصل سيدة السوناتات السمراء . ونحن نجد ، تدريجياً ، أن هذه ليست مقالة عن عمل

(١) دراسات فى المسرحية الإليزابيثية : تأليف آرثر سايمونز .

فني ، أو عمل من خلق الذهن ، وإنما السيد سايمونز يعيش عبر المسرحية مثلما قد يعيشها امرؤ في المسرح ، يحكي ويعلق :

« إن كليوباترا ، في أيامها الأخيرة ، تمثل رفعة من نوع معين ... فهي تؤثر أن تموت ألف مرة ، على أن تعيش لتكون أضحوكة وموضع احتقار في أفواه الرجال ... إنها امرأة حتى النهاية ..... ومن ثم تموت .... وتنتهي المسرحية بلمسة من الشفقة الجادة .... » .

وإن انطباعات السيد سايمونز ، حين تقدم على هذا النحو الأقرب إلى الظلم ، ومنتزعة كأوراق خرشوفة ، تنتهي إلى أن تشبه نمطا شائعا من المحاضرات الأدبية الشعبية ، حيث تعاد رواية قصص المسرحيات أو الروايات ، وتوضح دوافع الشخصيات ، وبذلك يغدو العمل الفني أيسر على المبتدىء ولكن هذا ليس علة اتجاه السيد سايمونز إلى الكتابة . فالسبب الذي نجد من أجله أن ثمة شبها بين مقالته وهذا الشكل من التعليم هو أن « أنطوني وكليوباترا » مسرحية ، نعرفها جيدا ، ولدينا ، على ذلك ، انطباعاتنا الخاصة عنها . إننا نستطيع أن نرضى أنفسنا بانطباعاتنا الخاصة عن الشخصيات وانفعالاتها ، ونحن لا نجد أن انطباعات شخص آخر ، مهما تكن حساسة ، بالغة الحظ من الدلالة . بيد أننا إذا كنا نستطيع أن نسترجع ذكرى الفترة التي كنا نجهل فيها الرمزيين الفرنسيين ، والتقينا فيها بكتاب « الحركة الرمزية في الأدب » لتذكرنا أن ذلك الكتاب كان مدخلا إلى مشاعر جديدة تماماً ، وكشفا . وعندما نقرأ ڤرلين ولا فورج ورنبو ، ثم نعود إلى كتاب المستر سايمونز ، فقد نجد أن انطباعاتنا تختلف عن انطباعاته . وربما لا يكون الكتاب ذا قيمة باقية للقارىء ، ولكنه قد أفضى إلى نتائج باقية الأهمية بالنسبة له .

ليست المسألة هي هل انطباعات السيد سايمونز « صادقة » أو « زائفة » ، ذلك أنه على قدر مايمكنك أن تعزل « الانطباع » ، أو الشعور الخالص ، فإنه لا يكون ، بطبيعة الحال ، صادقا أو زائفا . فالنقطة هي أنك لا تتوقف قط عند الشعور الخالص ، وإنما يتخذ رجعك أحد شكلين أو هو – كما يفعل السيد سايمونز على ما أعتقد – يكون خليطا من هذين الشيئين . وفي اللحظة التي تحاول فيها أن تضع الانطباعات في كلمات ، فإنك إما أن تبدأ في أن تحلل وتبني ، أن « تقيم على شكل قوانين "eriger en lois" أو أنت تبدأ في خلق شيء آخر . ومما له دلالة أن سوينبرن الذي ربما يكون مستر سايمونز قد تأثر بشعره في وقت من الأوقات إنما هو شخص في شعره ، وشخص آخر مختلف في نقده ، إلى هذا المدى ؛ فهو في هذه الناحية وحدها يشبع دافعا مختلفا ، ينقد ويشرح ويرتب . قد تقول إن هذا ليس نقد

ناقـد ، وإنه وجـدانى وليس ذهنيـا - برغم أن هـناك رأيين فى هذا الصـدد - بيـد أنه يسير فى اتجاه التحليل والتركيب وبداية لـ « الإقامة على شكل قوانين » "eriger en lois" وليس سيراً فـى اتجاه الخلـق . وهكذا أستنتج أن سوينبرن وجد منفذا كافيا لدوافعه الخـلاقة فى شعره ، ولم يضطر أى شىء من هذا الدافع أن يرتد إلى نثره النقدى . إن أسلوب هذا الأخير إنما هـو أسلوب نثرى تمامـا ، ونثر السيد سايمونز أقرب كثيرا إلى شعر سوينبرن منه إلى نثره . وإنى لأتخيل - رغم أن تفكير المرء هنا يتحرك فى ظلمة كاملة تقريبا - أن السيد سايمونز قد حركته ، وأثرت فيه بعمق ، قراءاته أكثر مما كان الشأن مع سوينبرن الذى كان يستجيب - بالأحرى - من طريق نوبة إعجاب تتفجر منه عنيفة ومباشرة وشاملة ، ولكن ربما دون أن تحدث فيه تغيرا داخليا . إن جيشان السيد سايمونز يكاد يصل ، وإن لم يصل تماما ، إلى نقطة الخلق ، وأحيانا ما تخصب قراءاته انفعالاته ، لتنتج شيئا جديدا ، ليس هو بالنقد ، ولكنه أيضا ليس دفعة الخلق وقذفه وميلاده .

وليس هذا النمط نادرا ، برغم أن السيد سايمونز أكثر تفوقا بكثير من أغلب من ينتمون إليه . إن بعض الكتاب ينتمون أساسا إلى النمط الذى يكون رجعه زائدا على المنبه ، والذى يصنع شيئا جديدا من الانطباعات ، ولكنه يعانى من نقص فى الحيوية ، أو عائق غامض ، يمنع الطبيـعة من أن تسـير فى مـجراها . إن حساسيتـهم تغير الموضـوع ، ولكنها لا تحوره قط . ورد فعلهم هو ذلك الذى يقوم به الشـخص الانفعالى العادى ، حين يتطور بدرجة غير مألوفة . ذلك أن هذا الشخص الانفعالى العادى ، حين يخبر عملا فنيا ، يكون له رد فعل نقدى وخلاق مختلط . ويكون رد الفعل هذا مكونا من شروح وآراء ، وكذلك من انفعالات جديدة ، تنطبق على حياته الخاصة دون وضـوح . إن الشـخص العاطفى ، الذى يستثير فيه العمل الفنى كل ضـروب الانفعالات التى لا صلة لها بذلك العمل الفنى ، وإنما هى مصادفات الارتباطات الشخصية ، هو فنان غير مكتمل . ذلك أنه فى الفنان نجد أن هذه الإيحـاءات التى يوحى بها العمل الفنى ، والتى هى شخصية على نحو صرف ، تندمج فى كثرة من الإيحاءات الأخرى من خـبرات متعددة ، وتؤدى إلى خلق شىء جديد ، لا يعود شخصيا خالصا بعد ، لأنه قد غدا ، هو نفسه ، عملا فنيا .

وإنه ليكـون من الطـيش أن نخمن ، وربمـا كان مـن المحـال أن نقرر ، ما الشىء الذى لم يتحـقق فى شعـر السيد سـايمونز الجذاب ، ومن ثم فاض على نثره النقدى . ومن المحقق أننا نستطيع أن نقـول إن دائرة الانطباع والتعبير اكتملت فى شـعر سوينبرن ، وإن سوينبرن - بالتـالى - تمكن فى نقـده من أن يكون أقـرب إلى

الناقد من السيد سايمونز . ويزودنا هذا بلمحة عن السبب فى أن الفنان – كل فى نطاق حدوده الخاصة – يمكن أن يعتمد عليه ، فى أكثر الأحيان ، كناقد : فإن نقده سيكون نقداً ، وليس إشباعا لرغبة فى الخلق مكبوتة – وهو ما يحتمل أن يتدخل على نحو قاتل فى عمل أغلب الأشخاص الآخرين .

وقبل أن ننظر فى كنه الرجع النقدى الأمثل للحساسية الفنية ، ومدى كون النقد « شعورا » ومدى كونه « فكرا » ، ونوع « الفكر » الذى يسمح به فيه ، فقد يكون من المفيد لنا أن ننخس قليلا ذلك المزاج الآخر البالغ الاختلاف عن مزاج السيد سايمونز ، والذى تخرج منه تعميمات من ذلك النوع الذى أوردناه ، قرب بداية هذه المقالة .

– ٢ –

" Lécrivain de style abstrait est presque toujours un sentimental; du moins un sensitif.

Lécrivain artiste n'est presque jamais un sentimental, et très rarement un sensitif '' Le Problème du Style.

« إن الكاتب صاحب الأسلوب المجرد يوشك أن يكون عاطفيا على الدوام أو على الأقل كاتبا حساساً . أما الكاتب الفنان فيوشك ألا يكون عاطفيا أبدا . ومن أندر الأشياء أن يكون كاتبا حساساً »– مشكلة الأسلوب .

إن التقرير الذى أوردته ، والذى يقول بأن « الشعر هو أعلى صور النشاط الذهنى درجة من التنظيم » ، يمكن أن يعد نموذجا للأسلوب التجريدى فى النقد . فالتفرقة المشوشة التى توجد فى أغلب الأذهان بين « المجرد » و « العينى » لا ترجع إلى الحقيقة المتجلية فى أن ثمة نمطين من الأذهان ، أحدهما تجريدى والآخر عينى ، قدر ماترجع إلى وجود نمط آخر من الأذهان ، هو النمط اللفظى أو الفلسفى . بديهى أنى لا أضمر بقولى هذا أى إدانة عامة للفلسفة وإنما أنا أستخدم ، فى هذه اللحظة ، كلمة « فلسفى » بحيث تغطى العناصر غير العلمية فى الفلسفة ، أو تغطى – فى الحق – القسم الأكبر من الحصيلة الفلسفية لمائة الأعوام الأخيرة . إن ثمة طريقين يمكن بهما للكلمة أن تكون « تجريدية » . فقد يكون لها (ككلمة « نشاط » على سبيل المثال) معنى لا يمكن إدراكه من طريق التوسل إلى أى حاسة من الحواس ، وقد يتطلب إدراكها استبعادا متعمدا لأقيسة الخبرة البصرية أو العضلية ، وهو ما يظل مجهودا من مجهودات الخيال . إن كلمة « النشاط » خليقة بأن تعنى لدى العالم المدرب ، إذا هو استخدمها ، إما لاشيئا البتة ، وإما شيئا أشد دقة من أى شىء توحى به هذه

الكلمة إلينا . وإذا كان لنا أن نقبل بعض مـلاحظات پسكال والسيد برتراند رسل عن الرياضـة فسنقـول : إننا نعـتقـد أن الرياضـى يعـالج موضـوعـات -إذا سمح لنا بأن ندعوهـا كذلك - تؤثر فى حسـاسـيتـه . وأثناء جزء كبـير من التـاريخ كان الفيلسـوف يحـاول أن يعالج مـوضـوعات يعتقد أن لها الدقة نفسـها التى تتسم بها مـوضـوعات الرياضـى . وأخـيرا جاء هيـجل . ولئن لم يكـن أول أنصـار منهـجة الانفـعـالات ، فقد كـان يقـينا أكبرهـم يعالـج الانفعالات كما لـو كـانت مـوضـوعات محددة ، أثارت هذه الانفـعـالات . وقـد عـد أتبـاعـه - كـقـاعـدة - أن من المسلم به أن للكـلمـات معــانى مـحددة ، وتــنـاسـوا مـيل الكلمات إلى أن تصبح انفعـالات غير مـحددة . (وليس فى وسع من لم يكن حاضـرا أن يتخيل مدى العقيدة فى لهجة الأستـاذ يوكن وهو يدق المنضدة بقبضته ، ويسأل : مـاالـروح ؟ الـروح هــى ... Was ist Geist (Geist ist ?) ولو كانت اللفظية مقصورة على الفلاسفة المحترفين لما كان ثمة ضـرر ، ولكن فسادها قد امتد على نطاق بعيد المدى . قارن لاهـوتيا أو متصـوفـا وسيطا أو قـارن واعظـا من القـرن السـابع عـشـر بأى مـوعظة « ليبـراليـة » منذ شـلايرمـاخـر ، وستلاحظ أن الكلمات قد تغير معناها . إن ما فقدته مؤكد ولكن ما ربحته غير مؤكد .

إن التراكمات الكبيرة للمعرفة - أو ، على الأقل ، للمعلومات - فى القرن التاسع عشر كانت هى السبب فى جهل يعادل ما ذكرناه اتساعا ، فعندما يكون هناك مثل هذا القدر الكبير مما ينبغى معرفته ، وعندما يكون هناك مثل هذا العدد الكبير من ميـادين المعرفة . حيث تستخدم الكلمات نفسها بمعان مختلفة ، وعندمـا لا يعرف كل إنسان سوى القليل عن أشياء بالغة الكثرة ، تزداد صعوبة إدراك أى إنسان مـا إذا كان عارفا بما يتـحدث عنه ، أو لم يكن . ونحن حين لا نعرف ، أو حين لانعرف بما فيه الكفاية ، نميل دائما إلى أن نحل الانفعالات مكان الأفكار . إن الجملة التى أوردتها كثيرا فى هذه المقالة تصلح لأن تكون مثـالا لهذه العملية صـلاحـيـة غيرهـا ، ومن المفيد أن نقارنها بالعـبـارات الافتتـاحية فى كتاب «التحليلات الثانيـة » فليست كل المعرفة فقط - وإنما أيضـا كل شعور - كامنة فى الإدراك الحسى . ومبتكر الشعر بوصفه أعلى صور النشاط الذهنى درجة من التنظيم لم يكن مشغولا بالادراك الحسى عندما ألف هذا التعريف ، ولم يكن لديه مـايعيه سوى انفعالاته الخاصة عن الشعر . لقد كان فى الحقيقة ، منغمسـا فى «نشاط » مختلف تماما لا عن نشاط السيد سايمونز فحسب ، وإنما عن نشاط أرسطو أيضا .

إن أرسطو شـخص عـانى من أنه قـد تشـبث به أشـخـاص لا يجب أن يعـدوا من حوارييه قدر مـا يجب أن يعدوا من أشياعه . وينبغى ألا يثق المرء بصـلابة فى تقبل

أرسطو بروح الكتب المنزلة لأن هذا معناه أن نفقد قوته الحية بأكملها . لقد كان فى المحل الأول رجلا ليس ملحوظ الذكاء فحسب وإنما عالمى الذكاء : إن الذكاء العالمى معناه أنه كان يستطيع أن يطبق ذكاءه على أى شىء . إن الذكاء العادى لا يصلح إلا لفئات معينة من الموضوعات ؛ فرجل العلم اللامع - إذا كان شغوفا بالشعر أساسا - قد يصدر أحكاما سخرية : إنه قد يحب شاعرا لأنه يذكره بنفسه أو شاعرا آخر لأنه يعبر عن انفعالات تحظى بإعجابه ، وقد يستخدم الفن - فى الحقيقة - مخرجا للأثرة التى هو مضطر إلى قمعها فى ميدان تخصصه . غير أنه لم يكن على أرسطو أن يشبع شيئا من هذه الرغبات المشوبة بالشوائب ، ونجد أنه فى أى ميدان من الاهتمامات كان ينظر فقط ، وبثبات ، إلى الموضوع . وهو فى رسالته الوجيزة والمبتورة يقدم مثالا خالدا لا لقوانين ولا لمنهج ، حيث أنه ليس هناك منهج غير أن تكون شديد الذكاء، وإنما هو مثال للذكاء نفسه ، إذ يعمد بخفة إلى تحليل الإحساس حتى يصل إلى نقطة المبدأ والتعريف .

لم يكن أرسطو هو نموذج النقد حتى القرن التاسع عشر بقدر ما كان هوراس كذلك . إن قاعدة من النوع الذى يقدمه لنا هوراس أو بوالو ليست إلا تحليلا ناقصا . فهى تلوح كقانون أو قاعدة لأنها لا تلوح فى أكثر صورها عمومية : وإنما هى تجريبية . ونحن عندما نفهم الضرورة - كما كان سپينوزا يعلم - نغدو أحرارا ، لأننا نقبل . والناقد الدوجماطيقى الذى يضع قاعدة أو يؤكد قيمة إنما يترك عمله ناقصا . ذلك أن أمثال هذه التقريرات يمكن فى أغلب الأحيان أن تبرر على أساس أنها توفير للوقت ولكن الناقد لا ينبغى فى المسائل ذات الأهمية القصوى أن يعمد إلى الإكراه ولا ينبغى له أن يحكم بأن هذا أسوأ أو أحسن . عليه ببساطة أن يجلو الأمور وسيصدر القارىء الحكم الصائب بنفسه .

ومرة أخرى ، نجد أن الناقد « التكنيكى » الخالص - أى الناقد الذى يكتب ليشرح جديدا أو لينقل درسا ما إلى ممارسى أحد الفنون - لا يمكن أن يدعى ناقدا ، إلا بالمعنى الضيق لهذه الكلمة . إنه قد يحلل مدركات حسية ، أو وسائل إثارة مدركات حسية ، ولكن هدفه محدود ، وليس هو الممارسة المنزهة عن الغرض للعقل . إن ضيق الهدف يسهل رصد مزية العمل أو ضعفه . وحتى هؤلاء الكتاب لا يوجد منهم سوى عدد بالغ القلة - بحيث إن « نقدهم » عظيم الأهمية ، وفى نطاق حدوده . حسبنا هذا عن كامپيون . فدر يدن أكثر منه تنزها عن الغرض بكثير : وهو يبين عن ذكاء حر كبير ، ومع ذلك نجد أنه حتى در يدن - أو أى ناقد أدبى من القرن السابع عشر - ليس بالذهن الحر تماما إذا قورن مثلا بذهن من نوع ذهن لاروشفوكو . فثمة دائما اتجاه

إلى التشريع أكثر منه إلى البحث ، اتجاه إلى تنقيح القوانين المقررة ، بل قلبها ، ولكن بهدف إعادة البناء من المواد نفسها ، والذهن الحر هو ذلك الذى يكون مكرسا للبحث تماما .

ومرة أخرى نجد أن كولردج الذى كانت قدراته الطبيعية وبعض إنجازاته ألمع فيما يحتمل من قدرات أى ناقد حديث آخر لا يمكن أن يعد ذكاء حرا تماما . وطبيعة القيد فى حالته مختلفة تماما عن تلك التى كانت تحد نقاد القرن السابع عشر ، وأشد شخصية بكثير . لقد كانت اهتمامات كولردج الميتافيزيقية صادقة تماما ، وكانت - كأغلب الاهتمامات الميتافيزيقية - مسألة تتعلق بالوجدان ، غير أن الناقد الأدبى لا يجب أن يكون له انفعالات غير تلك التى يثيرها فيه العمل الفنى فورا - وهذه الانفعالات (كما أشرت) ربما لم يكن من الواجب ، إذا كانت سليمة ، أن تدعى انفعالات على الإطلاق . إن كولردج ميال إلى أن يستميح بيانات النقد عذرا ويثير الشك فى أنه قد صرف إلى مطاردة ميتافيزيقية . ولا يلوح دائما أن غايته هى العودة إلى العمل الفنى بإدراك زائد واستمتاع معمق ، لأنه أشد وعيا . إن مركز اهتمامه متغير ، ومشاعره تشوبها الشوائب . إنه أكثر « فلسفية » ، بالمعنى الانتقاصى لهذه الكلمة ، من أرسطو . ذلك أن كل ما يقوله أرسطو يجلو الأدب الذى كان مناسبة قوله . ولكن كولردج لا يفعل ذلك إلا بين الحين والحين وهذا مثل آخر لتأثير الانفعالات الضار .

لقد أوتى أرسطو ما يعرف باسم الذهن العلمى - ولما كان هذا الذهن نادرا بين العلماء إلا على صورة شذرات ، فربما كان من الأفضل أن ندعوه باسم الذهن الذكى . ذلك أنه ما من ذكاء غير هذا ، وعلى قدر ما يكون الفنانون ورجال الأدب أذكياء (ولنا أن نشك فيما إذا كان مستوى ذكاء رجال الأدب فى مثل ارتفاعه بين رجال العلم) ينتمى ذكاؤهم إلى هذا النوع . لقد كان سانت - بوف عالما فى وظائف الأعضاء بحكم تدريبه ، ولكن ربما كان ذهنه - شأنه فى ذلك شأن المتخصص العادى فى العلم - محدود الاهتمامات ، ولم تكن هذه الاهتمامات منصبة ، فى المحل الأول ، على الفن . ولئن كان ناقدا ، فلا ريب فى أنه كان ناقدا بالغ الجودة ، ولكن لنا أن تنتهى إلى أنه ظفر باسم آخر . ومن بين كل النقاد المحدثين ربما كان ريمى دى جورمون هو الذى ظفر بالقسم الأكبر من ذكاء أرسطو العام . وإذ كان هاويا - وإن يكن هاويا بالغ القدرة - فى علم وظائف الأعضاء ، فقد جمع إلى حد ملحوظ بين الحساسية واللوذعية والحس بالحقيقة والحس بالتاريخ وقوة التعميم .

ونحن نفترض أن لدينا ملكة حساسية أعلى . ولدى الحساسية الواسعة والعميقة لا تعنى القراءة مجرد مرعى أوسع نطاقا . فليس هناك مجرد تزايد للفهم ، يترك

الانطباع الأصلى الحاد بلا تغيير . إن الانطباعات الجديدة تعدل الانطباعات المتلقاة من الموضوعات التى عرفت . والانطباع بحاجة إلى أن يتجدد ، على نحو مستمر ، بانطباعات جديدة ، لكى يعيش أساسا ، وهو بحاجة إلى أن يتخذ مكانه فى نسق للانطباعات . ويجنح هذا النسق إلى أن يفصح عنه فى تقرير معمم للجمال الأدبى .

هناك على سبيل المثال عدة أبيات وثلاثيات متناثرة فى « الكوميديا الإلهية » بوسعها أن تصل حتى بالقارىء المبتدىء والذى لا يعرف إلا جذور اللغة بما يكفى لأن يحيل المعنى إلى انطباع بجمال طاغ . وقد يكون هذا الانطباع من العمق إلى الحد الذى لا تتمكن معه أى دراسة وفهم تاليين من تعميقه ، غير أن الانطباع يكون ، عند هذه النقطة ، انفعاليا : فالقارىء ، فى غمرة الجهل الذى نفترضه ، عاجز عن أن يميز الشعر من الحالة الانفعالية التى أثارها فيه الشعر ، وهى حالة لا تعدو أن تكون انغماسا فى انفعالاته الخاصة . إن الشعر قد يكون منبها عارضا . وغاية المتعة الشعرية إنما هى تأمل صرف ، تزال منه كل مصادفات الوجدان الشخصى ، وبهذا نرمى إلى أن نرى الموضوع على حقيقته فى الواقع ، ونجد معنى لكلمات أرنولد . وبدون مجهود ، هو بمثابة مجهود عقلى إلى حد كبير ، نعجز عن أن نصل إلى هذه المرحلة من الرؤية : الحب العقلى لله :

amor intellectualis Dei

وقد تلوح هذه الاعتبارات ، إذ تصاغ بهذا الشكل العام ، أقوالا متداولة . ولكنى أخال أن من المناسب دائما أن نوجه النظر إلى الخرافة الكسول التى تقول بأن التذوق شىء والنقد « الذهنى » شىء آخر . إن التذوق ، فى علم النفس الرائج ، ملكة ، والنقد ملكة أخرى ، ومهارة جديبة تقيم صقالات نظرية على مدركات المرء أو مدركات غيره . وعلى النقيض من ذلك نجد أن التعميم الحقيقى ليس شيئا مفروضا على تجمع المدركات من فوق ، وذلك لأن المدركات – فى الذهن المتذوق تذوقا حقيقيا – لا تتراكم على شكل كتلة ، وإنما تشكل نفسها على صورة تركيب ، والنقد تقرير باللغة لهذا التركيب . إنه تنمية للحساسية ، ومن ناحية أخرى نجد أن النقد الردىء هو ذلك الذى ليس سوى تعبير عن الانفعال ، والأشخاص الانفعاليون – كسماسرة البورصة والسياسيين ورجال العلم وبضع أناس آخرين ممن يغبطون أنفسهم على أنهم غير انفعاليين – يكرهون أو يشيدون بعظماء الكتاب كسپينوزا وستندال بسبب « برودهم » .

لقد ألزم كاتب هذه المقالة نفسه ، ذات مرة ، بقول مؤداه أن « الناقد الشاعر ينقد الشعر لكى يخلق شعرا » . وهو الآن يميل إلى الاعتقاد بأن النقاد

«التاريخيين » و « الفلسفيين » من الأفضل أن يطلق عليهم ببساطة اسم المؤرخين والفلاسفة . أما عن الباقين فليس هناك سوى درجات متنوعة من الذكاء . من العقيم أن نقول إن النقد لأجل الخلق أو أن الخلق لأجل النقد . ومن العقيم كذلك أن نفترض أن هناك عصورا للنقد وعصورا للخلق ، كما لو كنا بانغماسنا فى ظلمة عقلية نأمل فى أن نجد نورا روحيا . إن هذين الاتجاهين للحساسية يكملان بعضهما . ولما كانت الحساسية أمرا نادرا وغير شائع ومرغوبا فيه ، فلنا أن نتوقع أن يجتمع الناقد والفنان الخالق فى شخص واحد ، فى كثير من الأحيان .

نقاد معيبون

(١٩٢٠)

سوينبرن ناقدًا

ثمة ثلاث نتائج على الأقل تبرز إلى الذهن بعد قراءة مقالات سوينبرن النقدية : الأولى : أنه كان متمكنا من مادته ، وأنه كان أعمق فهما لكتاب المسرح فى عهد آل تيودور وآل ستيوارت من أى أديب خالص جاء قبله أو بعده . والثانية : هـى أنه دليل يعتمد عليه فى تفهم أولئك الكتاب أكثر مما يعتمد على هازلت أو كولردج أو لام ، والثالثة هى : إن إدراكه للقيم النسبية يكاد يكون إدراكا صائبا على الدوام . وفى مقابل هذه المزايا يمكننا أن نوجه إليه نقدين : إن أسلوب مقالاته هو الأسلوب النثرى لسوينبرن ولكن محتواها ليس نقدا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . إن عيوب أسلوبه عيوب شخصية بطبيعة الحال . ثم هناك تلك الضوضاء العاصفة التي تثيرها نعوته وذلك الاندفاع العنيد لجمله غير المنظمة ، مما يعد آية نفاد صبر ، وربما كسل ، يتسم بهما ذهنه الفوضوى . ولكن لأسلوبه مزية واحدة إيجابية : فهو أسلوب يجعلنا ندرك أن سوينبرن لم يكن يكتب كى يكون لنفسه شهرة نقدية ، أو كى يعلم جمهورا طيعا ، وإنما كان يكتب كشاعر يدون ملاحظاته عن شعراء نالوا إعجابه . ومهما يكن رأينا فى منظومات سوينبرن ، فإن الملاحظات التى يكتبها عن الشعراء شاعر له أبعاد سوينبرن ينبغى أن تقرأ باهتمام واحترام .

وعندما نقول إن مقالات سوينبرن ملاحظات شاعر مهم عن شعراء مهمين ، فلا بد لنا من أن نعرف حدود ما نتوقعه منه . لقد قرأ كل شىء ، ولم تكن قراءاته تستهدف شيئا غير اكتشاف الأدب . كان نقاد العصر الرومانسي روادا تتضح فى كتابتهم أخطاء المستكشفين . فمختارات لام مجهود ناجح ينم على ذوق حسن ، ولكن أى إنسان يشير إليها ، بعد قراءة وافية لأى شاعر من الشعراء الذين أدرجهم لام فى مختاراته ، لابد أن يجد أن بعضا من أحسن أشعارهم - مما كان خليقا أن يفرض نفسه على لام فى مختاراته - قد حذف من مختارات لام بينما أدرجت ، فى بعض الأحيان ، أشعار أخرى أقل قيمة . وهازلت الذى قضى بأن «مأساة الفتاة » من أضعف

مسرحيات بومونت وفلتشر لم تكن له رسالة متصلة يؤديها . وملاحظات كولردچ– البالغة القلة والمتفرقة – ذات حظ خالد من الصدق ، ولكنه لم يشر بكلمة إلى بعض الكتاب العظماء ، ولعله كان جاهلا ببعض المسرحيات الجيدة أو صاحب فكرة خاطئة عنها . على أننا إذا قارنا بين كولردچ وسوينبرن فسنجد أن كولردچ يكتب على النحو الذى نتوقع به من شاعر أن يكتب عن الشعراء أكثر مما يفعل سوينبرن . يقول سوينبرن عن نظم ماسنجر :

« إنه أكثر فائدة ، وأكثر انشغالا ، وأكثر فصاحة من الناحية العملية ، وأكثر تدفقا بلاغيا – رغم أن تدفقه لايتجاوز قط حدود البلاغة الفعالة – من أى أسلوب لأى كتاب مسرحى شكسبيرى أو بن چونسونى » .

إنه لمن المتعذر أن نقطع برأى فيما إذا كان ويستر خليقا بأن يجد أسلوب ماسنجر أكثر فائدة من أسلوبه هو عند كتابة الفصل الأخير من « الشيطانة البيضاء » . وإنه لمن العسير يقينا أن نقطع يقينا برأى فيما تعنيه كلمة « فائدة » هنا غير أن مايعنيه كولردچ واضح تماما عندما يقول عن أسلوب ماسنجر :

« إنه أشد تحررا فى بنائه (من أسلوب شكسبير) ولعله أن يكون أشد صلاحية لأن يأخذه عنه كتاب يومنا هذا » .

إن كولردج يكتب بطريقة الكاتب المحترف ، الذى يصوب نظره إلى التكنيك ، ولست أدرى أين تلك المقالة التى يقول سوينبرن أن كولردج أكد فيها أن « ماسنجر يتناول فى أغلب الأحيان عواطف مبالغا فيها » ولكن مقالة كولردج التى يسوق سوينبرن مقتطفات منها فى موضع آخر لاتعدو أن تتحدث عن العواطف « اللاعاقلة إلى حد غير طبيعى » وهى عبارة أميل إلى الدفاع عن ماسنجر . ويمكن القول على وجه العموم بأن كولردچ وسوينبرن متفقان فى نظرتهما إلى ماسنجر . ورغم أن كولردج قد قال فى خمس صفحات أشياءأكثر وأوضح مما قاله سوينبرن فى تسع وثلاثين صفحة فإن مقالة سوينبرن لا يمكن أن توصف بأنها عقيمة بأى حال من الأحوال . إنها أكثر إثارة لنا من مقالة كولردچ ، وإثارتها ليست من النوع المضلل على الإطلاق . إذ أنه على الرغم من كل مراتب التفضيل التى يجهر بها سوينبرن فإن حكمه على ماسنجر ، إذا تفحصناه بعناية ، يلوح حكما معتدلا وعادلا .

على أنه مهما يكن من عدالة أحكام سوينبرن فإنه يظل متذوقا وليس ناقدا . وفى كل الرقعة الأدبية التى تغطيها كتاباته ، لايوجد أكثر من حكمين له يمكن أن ننقضهما أو نشك فيهما : الأول هو قوله بأن ليلى عديم الأهمية ككاتب مسرحى . والثانى هو

قوله بأن شيرلى ربما لم يكن متأثرا بويستر . من المؤكد أن مسرحية « الكاردينال» ليست نسخة من مسرحية « دوقة مالفى » ولكن عندما يقول شيرلى :

الضباب قد ارتفع ، ولا يوجد أحد .

يوجه زورقى الهائم على وجهه (يموت) .

فإنه ربما يكون متأثرا بـ :

إن روحى ، كمثل سفينة فى قلب عاصفة مدلهمة

قد جنحت ، لا أدرى إلى أين .

إن أحكام سوينبرن ، على وجه العموم ، صائبة ، وذوقه يمتاز بالحساسية والقدرة على التمييز . ونحن لا نستطيع أن نصف تفكيره بأنه مخطىء أو ملتو إلى الحد الذى يظل تفكيره معه تفكيرا . غير أن سوينبرن يتوقف عن التفكير فى عين اللحظة التى نكون فيها أشد مانكون حماسة للتفكير . وهذا التوقف ، رغم أنه لا يفسد عمله ، يجعل من عمله مدخلا أكثر منه تقريرا .

إننا ندرك ، بعد قراءة « معاصرى شكسبير » و « عصر شكسبير» وكتبه عن شكسبير وبن جونسون ، أن ثمة شيئا غير مرض فى طريقة اهتمام سوينبرن بهؤلاء الكتاب ، وإنا لتتجه منا الشكوك إلى أن اهتمامه بهم لم يتشكل قط تشكلا واضحا فى ذهنه ، ولم ينصب قط على أى غاية انصبابا واعيا . إنه يشق طريقه ، أو يضله ، بين دربين كلاهما محدد الاتجاه . لقد كان يجمل به ، كشاعر ، أن يركز اهتمامه على المشاكل التكنيكية التى أثارها أولئك الكتاب أو حلوها . أو كان يجمل به أن يتتبع لنا تطور الشعر المرسل من ساكفيل إلى شكسبير فى مرحلة نضجه ويتتبع تدهوره من عصر شكسبير إلى عصر ميلتون . أو كان يجمل به أن يدرس عقلية العصر من خلال أدبه . أو كان يجمل به – من طريق التشريح والتحليل – أن يعيننا على استبصار ذلك اللون من الشعر والفكر الذى يلوح أننا قد ابتعدنا عنه كثيرا . ولو أن سوينبرن قام بأى مهمة من هذه المهام ، لكنا استمتعنا على الأقل بالانفعال الناجم عن تتبع حركات ذهن مهم ، كذهنه ، فى بحثه عن نتائج مهمة . ولكن كتاباته ، بصورتها الحالية ، لا تنتهى بنا إلى نتائج غير القول بأن أدب العصر الإليزابيثى عظيم جدا ، وأنك تستطيع أن تجنى اللذة بل والنشوة من قراءته لأن موهبة شعرية حساسة قد وجدت فيه هذه اللذة . فقارىء سوينبرن عرضة لأن يمل ضجته التى لا تؤدى إلى نتيجة . إن الطبول تدق عنده ولكن الموكب لايتقدم .

لو كانت اهتمامات سوينبرن منصبة على الشعراء ، على سبيل المثال ، فلم خصص مقالة عن بروم ؟ يقول سوينبرن « إن المشهد الافتتاحى فى ملهاة «حديقة الهليون » لا يقل توفيقا فى روحه الفكهة ولا يقل طبيعية حية عن أى مشهد افتتاحى فى أى ملهاة أخرى أشهر من هذه الملهاة » . والآن فإن هذا المشهد يمتاز بروحه الفكهة وطبيعيته . وبروم يستحق أن يقرأه الناس أكثر مما يفعلون الآن ويستحق - فى المحل الأول - أن تغدو مسرحياته فى متناول القراء أكثر مما هى الآن . بيد أنه كان يجمل بسوينبرن أن يوحى إلينا أو يضمر (ولا أقول يفرض علينا) تبريرا لضرورة قراءة « حديقة الهيليون » أو« التقاطريون » أشد إقناعا من التبريرات التى يذكرها . ولاشك فى أن مثل هذا التبرير يمكن تقديمه .

وعندما تكون المشكلة مشكلة المفاضلة بين شاعرين فإن أحكام سوينبرن تجيء منزهة عن الخطأ فى أغلب الأحيان . إنه محق ، يقينا ، فى تفضيله وبستر على تورنير، وتورنير على فورد ، وفورد على شيرلى . وهو يزن مزايا فلتشر وعيوبه وزنا دقيقا . وهو بصير بالصنعة المسرحية الضرورية ، ولكن مقارنته بين « الراعية المخلصة » و « كومس » مقارنة لا يزاد عليها فى توفيقها :

« إن الاختلاف بين هذه القصيدة «الراعية المخلصة » وقصيدة ملتون القائمة على المحاكاة الرهيفة « كومس » إنما هو اختلاف بين وردة لها ورقة أو ورقتان فى طور الذبول والتساقط ولكنها مازالت تحتفظ بشذاها وإشعاعها ، وبين محاكاة صناعية أكاديمية لوردة ، لاعيب فيها ولكن لاعطر لها ، يعجب بها ويحاكيها صناع لا تتجاوز مطامعهم أن يصوغوا إكليلا لإحدى الكليات ، أو تمجيدا لإحدى المدارس » .

وفى مقالته عن تشابمان ، أطول مقالات « معاصرى شكسبير» وأهمها ، توجد جمل كثيرة تشبه الجملة السالفة فى رجاحة حكمها وقوة صوغها . إن تلك المقالة المكتوبة عن تشابمان هى خير مالدينا من مقالات عن ذلك الشاعر العظيم . فهى تنقل إلينا إحساس الرفعة والجسامة الذى نتلقاه من تشابمان . ولكنها تمثل أيضا نقاط الضعف فى سوينبرن . لم يكن سوينبرن معذبا بالرغبة القلقة فى أن ينفذ إلى قلب ونخاع الشعراء الذين يدرسهم ، أكثر مما كان معذبا بالرغبة فى أن ينقل أفتن ظلال الاختلاف والتشابه بين مختلف الشعراء . إن تشابمان مؤلف عسير ، كما يقول سوينبرن ، وهو أعسر بكثير من بن چونسون ، الذى لا يعدو شبهه به أن يكون شبها ظاهريا . وصعوبته تتجاوز غموضه . فهو صعب - جزئيا - لأنه يمتلك خاصة لا يمتلكها بن چونسون نسبيا ، وهى - رغم ذلك - خاصة كانت تسم ذلك العصر . وإنه من الغريب أن نجد سوينبرن يشير إلى وجه الشبه بين تشابمان وبين چونسون ثم لايشير إلى ذلك التشابه الأوضح بين تشابمان ودن . إن الرجل الذى كتب :

يسوع يا إلهى ، كيف ألقى عنى

الأربطة والأغطية التى تمنعنى عنك ؟

إن حلة أو غطاء الذهن هما النفس الإنسانية ، والروح هى

الثوب الأمثل للنفس ، والدم هو ثوب الروح :

أما الدم ، فالجسد هو كفنه .

وكتب :

لاشىء مصنوع من العدم ، وإنما مصنوع من كل شىء،

والمجرد حلم ولكنه حلم ظل .

شبيه بدن شبها لا يقبل الجدل . وهذه الخاصة لا تقتصر على دن وتشاپمان فقد كانا - إلى جانب أعظم كتاب العصر - مارلو ووبستر وتورنير وشكسپير - يتسمان بالقدرة على التفكير الحسى ، أو التفكير من خلال الحواس أو الحواس المفكرة أو شىء من هذا القبيل لم يحدد بعد تحديدا دقيقا . وإذا أنت بحثت عن هذه الخاصة عند شلى أو بدوز - وكلاهما قد استلهم على نحو مختلف شيئا من أدب العصر الإليزابيثى - فلن تجدها ، رغم أنك قد تجد لديهما خصائص أخرى تحل محلها . هناك أثر لها عند كيتس وعند روزيتى ، رغم أن هذا الأخير قبسها عن مصدر مختلف . لن تجدها فى « دوق جانديا » . وقد كانت مقالة سوينبرن خليقة بأن تزداد قيمة لو أنها ركزت اهتمامها على مشاكل من هذا النوع .

لم يوجه سوينبرن اهتمامه إلى هذا النوع من المشاكل لأنه لم يكن بالنوع الذى يستثير اهتمامه . إن كاتب مقالات سوينبرن النقدية هو أيضا كاتب منظومات سوينبرن . وإذا أنت ذهبت إلى أنه كان شاعرا عظيما ، فلن يمكنك أن تستكثر عليه لقب الناقد العظيم . إننا نجد فى نثره وشعره نفس المزيج الغريب من الخصائص التى تجعل له مذاقاً فريدا وتؤدى إلى نفس الغشاوة التى لا يزيلها غير حيوية ألوانه . إن مزيته العظيمة ، كناقد ، هى من تلك المزايا التى يمكن ، شأنها فى ذلك شأن كثير من الفضائل الدالة ، أن تذكر على نحو هو من البساطة إلى الحد الذى يجعلها تبدو سطحية . هذه المزية تتمثل فى أنه كان مهتما بموضوعه الاهتمام الكافى وكان يعرف عنه مافيه الكفاية : وهذا الجمع بين الاهتمام بالموضوع والمعرفة به شىء نادر فى النقد الإنجليزى . فنقادنا فى أغلب الأحيان مولعون بأن يستخلصوا من موضوعهم شيئا لا يوجد فيه . ولأن هذه الحياة الأولية شديدة الندرة عند غيره من النقاد ، كان من

الواجب أن نكن احتراما كبيرا لمكانة سوينبرن الناقد . إن النقاد فى الغالب شغوفون بموضوعهم ولكنهم ليسوا شغوفين بالموضوع الذى أمامهم بالضبط وانما هم شغوفون بشىء قريب منه . وهم فى الغالب مثقفون ولكنهم ليسوا مثقفين بما فيه الكفاية (كان سوينبرن يكاد يحفظ بعض المسرحيات التى تحدث عنها عن ظهر قلب) . والآن فهل يمكن أن تعزى هذه المزية التى أشرنا إليها إلى ولتر پاتر ؟ أو إلى الأستاذ برادلى ؟ أو إلى محرر أعمال سوينبرن ؟

أرستقراطي رومانسي

إنه لمن المستحيل أن يضرب المرء صفحا عن مزايا الدرس والنقد التي يكشف عنها كتاب جورج وندام الذي نشر بعد وفاته ، كما أنه من المستحيل أن يتناول المرء الكتاب من زاوية مزاياه الدارسة والناقدة وحدها . ذلك أن مثل هذا التناول خليق في المحل الأول بأن يجيء بعيدا عن الإنصاف ، لأن الكتاب قد نشر بعد وفاة مؤلفه ، والكتب التي تنشر بعد وفاة مؤلفيها تقتضي بعض الاهتمام الشخصي بأولئك الذين ألفوها . إن هذا الكتاب عبارة عن مجموعة من المقالات والخطب ، رتبت ترتيبها الحالي بواسطة مستر ويبلي . وقد كان مؤلفها يريد أن يعيد صوغها ، بحيث يجعل منها سفرا عن « الأدب الرومانسي » فهي تنتقل بنا من بحث حاذق عن تاريخ بداية الرومانسية ، عبر عصر النهضة الفرنسي والإنجليزي ، إلى سير ولتر سكوت . ونجد ، في المحل الثاني ، أن هذه المقالات تمثل الإنتاج الأدبي لرجل اشتهر أساسا بما حققه في ميدان الحياة السياسية . ثم نجد ، في المحل الثالث ، أن هذا الرجل يرمز إلى نمط ، ونمط إنجليزي . إنه نمط شائق ، ومن المحتمل أن يزول . من الطبيعي إذن أن تكون أولى مراحل اهتمامنا بهذه المقالات اهتماما بجورج وندام .

يورد مستر تشارلز وبلي في مقدمته للمقالات ، وهي مقدمة تناسب نغمتها مادتها مناسبة حسنة ، عدة جمل تلقي الضوء على شخصية وندام . والشيء الذي يبرز بوضوح مدهش من ذلك الرسم التخطيطي الذي قدمه مستر وبلي هو وحدة عقل وندام وتوحد ذهنه فيما انصرف إليه من مشاغل لا توجد رابطة واضحة بينها . لقد خرج وندام من إتون إلى الجيش وفي الثكنات علم نفسه اللغة الإيطالية ، وشغل وقت فراغه بقراءة التاريخ والشعر . وبعد أن تزود من هذه الثقافة الباردة التيار اشترك في حملة على مصر ، ثم أدى الخدمة في جنوب إفريقيا مصطحبا معه نسخة من أشعار ڤرجيل . ثم لعب دورا في مجلس العموم ولعب دورا بارزا باعتباره سكرتيرا لايرلندا . وأخيرا لعب دور مالك الأرض : ٢٤٠٠ أكر . وخلال هذه الوظائف مضى جورج وندام لافي اقتناء المزيد من الكتب فحسب ، وانما في قراء تها أيضا ، والكتابة عنها بين الحين والحين . لقد كان رجلا ذا شخصية وذا نشاط . وإنا لخليقون بأن نصدق مستر وبلى تمام التصديق عندما يقول :

« لم يكن الأدب بالنسبة له لونا من المسكن ، أو مجرد وسيلة للهرب من السياسة . ولئن كان هاويا من حيث الشعور ، لقد كان صانعا خبيرا من حيث التنفيذ » .

ثم يقول ماهو أشد دلالة :

« لقد كان يخرج إلى صيد الثعالب ، أو يلقى بنفسه فى لون من الثورة الجامحة فى « نقطة لنقطة » ، أو يلقى خطبة فى المحاكم ، بنفس الحماس الذى يتسم به وهو يقرأ أو يتحدث عن « حكاية الشتاء » أو « ترويلوس وكريسيدا » » .

من هذه الجمل ومن جمل أخرى يمكننا أن نرسم خريطة عقل جورج وندام . إن مفتاح طوبوغرافيته هوالحقيقة الماثلة فى أن أدبه ، واهتماماته السياسية وحياته فى الريف ، كلها أمر واحد لايتجزأ . إنها ليست أقساما منفصلة ، وإنما هى حياة موحدة . كان عالمه مصنوعا من هذه الأشياء : الأدب والسياسة وصيد الثعالب . ونحن نجد أنه لاتوجد رابطة بين هذه الأشياء فى الحياة الواقعية ، ولكننا لا نستطيع أن نصدق أن جورج وندام عاش فى الحياة الواقعية . وهذا موجود ضمنا فى ملاحظة مستر وبلى القائلة بأن :

« جورج وندام كان ، بحكم شخصيته وتدريبه ، رومانسيا . لقد كان ينظر إلى العالم نظرة ملؤها العجب وكأنه ينظر إلى أرض عبقر » .

هنا يتضح النمط الذى كان جورج وندام ينتمى إليه .

ربما كان من الضرورى أن نقر للتاريخ بأنه أنجب قلة من الرجال « المتعددى الجوانب » وربما كان ليونارد وداڤينشى من هذه القلة . لم يكن جورج وندام رجلا من طبقة ليوناردو . وإن التأثير الذى تخلفه كتاباته تأثير بالغ الاختلاف عن ذاك الذى تخلفه يوميات ليوناردو . لقد كان ليوناردو يتحول إلى الفن أو إلى العلم ، ولكنه لم يكن يخلط بين هذين المنشطين وبين أى شىء آخر . كان ليوناردو هو ليوناردو . لم يكن له أب يتحدث عنه ، ولم يكن مواطنا إلا بالكاد ، ولم يكن لديه مايربطه بمجتمعه . أما جورج وندام فقدكان من طبقة النبلاء ، وكان فارسا ينظر إلى العالم على أنه مغامرة . وإنه لما يسم شخصيته أن نراه عند سفره إلى مصر ملازما ، يكتب فى حماس :

« لا إخال أن أى حملة منذ أيام حكام الأقاليم الرومان قد بدأت بمثل هذه الفخامة : لقد كنا خليقين بأن نكون أنطونى وهو مسافر إلى مصر فى قادس أرجوانى الأشرعة » .

فهذه هى بالضبط الروح التى تغذو تقديره لرجال العصر الإليزابيثي ولولتر سكوت ، والتى تقوده إلى هاكلوت ونورث . كان وندام متحمسا ، وكان رومانسيا ، وكان استعماريا ، وكان من الطبيعي والحال كذلك أن يكون تلميذا أدبيا لـ و . إ. هنلى ، كان دارساً ولكن درسه عرضي . وكان ناقدا طيبا فى نطاق الحدود التى تتيحها له اتجاهاته الحماسية ، ولكننا لا نستطيع أن ننقده من حيث كونه دارسا ولا من حيث كونه ناقدا . وإنما نستطيع أن ننقد كتاباته على أساس واحد هو كونها تعبيرا عن هذا النمط الإنجليزى المعين ، هذا الأرستقراطى الاستعمارى الرومانسى الذى يخرج لصيد الثعالب في نثره وينظر إلى العالم نظرة ملؤها العجب وكأنه ينظر إلى أرض عبقر .

ولأن وندام ينتمي إلى هذا النمط ، فقد كتب عن بلوتارك نورث كتابة حسنة ملؤها الحماس . إن رومانس العالم القديم يغدو أشد رومانسية فى نثر نورث المليء بالعبارات الاصطلاحية . فالأبطال لا يغدون عنده مجرد أبطال يونانيين ورومان وإنما يغدون أبطالا إليزابيثيين أيضا . والمزيج الرومانسي يغرى وندام . لم يكن يمكن لمفاتن نورث أن تتجلى على نحو أشد إبهاجا ، وأشد إغراء ، وأشد تلذذا ، من النحو الذى تتجلى عليه فى مقالة وندام . إنه يتذوق المعارك ، وضوء المشاعل و « الصوت الميت » للطبول ووجه شيشرون الأبيض المرهق إذ يفر ناظرا من محفته . وهو يتذوق أسلوب نورث النارى الحاد : « فى خفة ربطهم وعلقهم من رقابهم » ثم إن وندام مثقف . ففى هذه المقالة ، كما هو الحال فى مقالاته عن جماعة الثريا وشكسبير ، أجد أنه قد قرأ كل شيء، غير باذل من المجهود إلا مامن شأنه أن يشحذ استمتاعه بخير ماقرأ . بيد أن له عيبين : الأول هو افتقاره إلى التوازن ، والثانى هو افتقاره إلى العمق النقدى . إن افتقاره إلى التوازن يطل من خلال إدانته لترجمة سطر من بلوتارك ترجمة ليست ممتازة ، كما هو واضح . يقول المترجم الردىء : « كرس فضول وقت فراغه للمتعة ، واستخدام ساحرته » . ويقول نورث : « كان يستمد السرور من ساحرته » . فيشن وندام حملة عنيفة على المترجم الردىء . ولكنه ينسى أن عبارة « كرس فضول وقت فراغه » هى من نوع العبارات التى كان جيبون خليقا بأن يبعث فيها الحياة والفطنة ، وأن التاريخ – بمعناه الحديث – لا يمكن أن يكتب بأسلوب نورث . وموجز القول أن وندام ينسى أن من يكتب النثر العظيم إنما هو ، فى نهاية المطاف ، الأفراد وليس الفترات والتقاليد . ذلك أن وندام هو ، فى حد ذاته ، فترة وتقليد .

وإنما يتضح افتقار وندام إلى التوازن فى موضع آخر . إنه يحب « الأفضل » ولكنه يحب قدرا كبيرا . وليس هناك دليل على أنه كان يدرك كل الاختلاف ، أو هوة

الاختلاف ، بين الأبيات التى من قبيل :

En l'an trentiesme de mon aage

Que toutes mes hontes j'ay beues;

فى العام الثلاثين من عمرى

عندما كنت قد احتسيت كل عارى

وبين أحسن أبيات رونسار أو بلاى مثل :

Le temps s'en va, le temps s'en va, madame;

Las : le temps, non, mais naus nous en allons

Et tost serons estendus sous la lame.

الزمن يمضى ، الزمن يمضى ياسيدتى

انظرى ! ليس الزمن ، ولكننا نمضى معه .

ولا ينبغى لنا أن نستخلص من مقالة وندام أن « العنقاء واليمامة » قصيدة عظيمة أفتن بكثير من قصيدة « ڤينوس وأدونيس » . غير أن ما يقوله وندام عن قصيدة « ڤينوس وأدونيس » جدير بالقراءة لأنه شديد المضاء فى إدراك المحاسن المهملة التى هى من الدرجة الثانية . وليس هناك مابين هوة الاختلاف بين سوناتات شكسبير وسوناتات أى شاعر إليزابيثى آخر . إن وندام يسرف فى تقدير سيدنى ، وفى إشاراته إلى كتابات العصر الإليزابيثى عن نظرية الشعر يغفل ذكر مقالة كامپيون ، وهى دراسة أشد اقتدارا وجرأة من دراسة دانيل ، رغم أن حظها من حسن الإدراك أقل من حظ هذه الأخيرة . كذلك لا يقول وندام عن دريتون غير كلمات قليلة ، ولكنه لا يلاحظ أن الأبيات الوحيدة الجيدة (باستثناء سوناته واحدة لعلها جاءت بمحض الصدفة) فى سلسلة « أفكار » دريتون الرديئة تجىء عندما يسقط دريتون عنه رداءه ، لمدة لحظة ، ويتحدث من وحى الواقع :

وأخيرا ، فقد رأت عيناى فى دهشة

سقوط إسكس ذلك السقوط العظيم ، وكان على تيرون أن يظفر بالسلام ـــ

ورأيت النهاية الهادئة لتلك الملكة التى وددنا لو تعيش طويلا

ورأيت دخول الملك ذلك الدخول الجميل ، وإقرار السلام مع إسبانيا .

على أن افتقار وندام إلى التحليل النقدى أهم من افتقاره إلى التوازن . لقد كان يستمتع ، كما قلنا ، بالإليزابيثيين . ومقالته عن قصائد شكسبير تحوى قدرا غير مألوف من المعلومات . ثم هناك بعض الثرثرة الشائعة عن مارى فيتون وقصة طيبة عن سير وليم نوليز . غير أن أهم نقطة فى نقد الإليزابيثيين قد فاتت وندام : فنحن لا نستطيع أن نمسك بهم ، أو نفهمهم ، إلا إذا توافر لدينا بعض الفهم لباثولوجية البلاغة . لقد كانت البلاغة ، أو كان شكل معين من أشكالها ، مرضا متوطنا يسرى فى الكائن العضوى كله ، وكانت الأنسجة السليمة والمريضة على السواء مصنوعة منه . ونحن لا نستطيع أن نتصارع مع أبسط الأبيات وأقربها إلى لغة الحديث فى المسرح التيودورى ، وأوائل المسرح الستيوارتى إلا إذا شخصنا البلاغة فى عقلية القرن السادس عشر والقرن السابع عشر . بل إننا عندما نلتقى بأبيات من قبيل :

ثمة سباك يضع أنابيب فى أمعائى فتحترق .

لا ينبغى أن ننسى مالها من أساس بلاغى أكثر مما ينبغى أن ننسى وجود هذا الأساس فى أبيات من قبيل :

هلموا ، دعونا نسير فى مواجهة قوى السماء

ونغرس الرايات السوداء فى قبة السماء

إشارة إلى أننا قد ذبحنا الآلهة .

إن فهم البلاغة الإليزابيثية ضرورى لتذوق الأدب الإليزابيثى مثلما أن فهم العاطفة الفيكتورية ضرورى لتذوق الأدب الفيكتورى وأدب جورج وندام .

كان وندام رومانسيا . والعلاج الوحيد للرومانسية هو تحليلها . إن الشىءالطيب فى الرومانسية ، الشىء الذى سيبقى منها ، هو حب استطلاعها –

..... l'ardore .

Ch'i ' ebbe a divenir del monds esperto

Et degli vizzi umani e del valore-

وهو حب استطلاع يدرك أن أى حياة ، متى تغلغلنا فيها على نحو دقيق وعميق ، شائقة وغريبة دائما . إن الرومانسية طريق مختصر إلى الغرابة دون مرور بمرحلة الواقع ، وهى لا تؤدى بحوار بيها إلى نتيجة غير العودة من حيث بدء وا . وقد كان جورج وندام محبا للاستطلاع ، ولكنه استخدم هذه الصفة استخداما رومانسيا ، لا

لينفذ إلى العالم الواقعى وإنما ليتم الملامح المتنوعة للعالم الذى خلقه لنفسه . من الشائق أن يضل المرء طريقه فى ميدان الأدب فيدخل ميدان السياسة ، ويتساءل عن مدى اندماج الرومانسية فى الاستعمار ، ويتساءل عن مدى امتلاك الرومانسية لناصية خيال المستعمرين ومدى استخدام ديزرائيلى لها . غير أن مثل هذا التساؤل قضية مختلفة تماما عما نحن بصدده . لأنه إذا كان هناك الكثير الذى يمكن أن يقال دفاعا عن الرومانسية فى الحياة فإنه لا موضع لها فى الأدب . وليس معنى ذلك أن ننتهى إلى أن رجلا له أسلاف جورج وندام وتقاليده كان لابد أن يغدو ، بالضرورة ، كاتبا رومانسيا . غير أن هذا هو مايحدث عندما يغرس مثل هذا الرجل نفسه غرسا قويا فى الوعى بطائفته ، وعندما يقول « لا ينبغى لطبقة النبلاء أن تعتزل مكانها » . قد يكون هذا القول جديرا بالإعجاب فى ميدان السياسة ، ولكنه لن ينفع فى ميدان الأدب . فالفنون تصر على أن يتخلص الفنان من كل مايملك ، حتى من شجرة نسبه ، ويتبع الفن وحده . إنها تتطلب ألا يكون المرء عضوا فى أسرة أو طائفة أو حزب أو صحبة وإنما أن يكون ، ببساطة ، نفسه ولا شىء غير ذلك . والرجال الذين من طراز وندام يجلبون معهم إلى الأدب مزايا متعددة ، ولكن هناك نوعا واحدا من الرجال خير من نبيلى المحتد وأقل منهم عددا وأولئك هم الأفراد الأفذاذ .

النكهة المحلية

إنه لما يثلج الصدر فى عالم مشغول أساسا بأن يغدو متمشيا مع أحدث التطورات التى تجرى فيه أن يعلم المرء بوجود رجل واحد لم يقرأ وإنما تذوق أيضا ولم يتذوق فقط وإنما قرأ أيضا ، كتابا من قبيل پترونيوس وهرونداس ، هذا الرجل هو تشارلز وبلى الذى أريد أن أقول عنه شيئين : الأول هو أنه ليس ناقدا ، والثانى أنه من نوع آخر نادر يكاد يكون فى ندرة الناقد الحقيقى ، إن لم يكن يعادله قيمة . من الواضح أنه قد قرأ قدرا عظيما من الأدب الإنجليزى واستمتع به ، وأن أكثر ما أمتعه فى هذا الأدب هو أدب العصور العظيمة : أى القرن السادس عشر والقرن السابع عشر . قد نذهب إلى أن مستر وبلى لم يصدر حكما واحدا أصيلا مهما على أى أثر من آثار هذا الأدب . ولكن دعونا نتساءل : كم من النقاد قد أصدر مثل هذا الحكم ؟ إن مستر وبلى ليس ناقدا للبشر والكتب .

غير أنه قادر على إقناعنا بأننا إذا قرأنا الكتب التى قرأها فسنجدها ممتعة كما وجدها ، وإننا إذا قرأناها فسنغدو قادرين على أن نكون عنها آراء واضحة مستقلة . ولئن كان يفتقر إلى توازن الناقد فإنه يملك نوعا آخر من التوازن خاصا به . وهذا النوع يتمثل – جزئيا – فى أن أذواقه ليست بيوريتانية ، وأنه يستطيع أن يتحدث عن الكتاب المسرحيين فى عصر رجوع الملكية وغيرهم دون أن يعتذر للقارىء عن قلة احتشامهم ، ويتمثل – جزئيا – فى تذوقه لخير النكهات المحلية والوقتية ، ويتمثل – جزئيا – فى شهيته المفتوحة .

هذا الجمع بين عدة خصائص لا نقدية – ولا أقول منافية للنقد – يجعل مستر وبلى أصلح شخص فى العالم لأداء المهمة التى إشتهر ، أكثر ما اشتهر ، بها . إننا خليقون بأن نغدو أشد عرفانا بالجميل نحو « سلسلة الترجمات التيودورية » لو أنها كانت موجودة فى الأسواق بحيث نتمكن من شرائها ، ولو أننا تمكنا من شرائها عندما توجد . غير أن مستر وبلى ليس مسئولا عن ذلك . فالمقدمات التى كتبها لبعض مترجمى تلك السلسلة قد كتبت كلها كما ينبغى أن تكتب المقدمات التى هى من هذا النوع . إن مقدمته لترجمة إركهارت لرابليه تحوى كل المعلومات التى لا صلة لها بالموضوع ، والتى من شأنها ان تحبب القارىء فى ذلك الكتاب . ونحن بعد أن ننتهى

من قراءة مقدمته نشعر بأن قراءة إركهارت هى المتعة الوحيدة فى الحياة . ومن ثم فإن مستر ويلى يغدو شخصا مفيدا فى بلد خال من النقد الحى كهذا البلد . لأن أول شيء ينبغى أن نقوم به هو أن نقرأ الأدب الإنجليزى أساسا . إن القلائل الذين يمكنهم أن يتحدثوا ، بذكاء ، عن ستندال وفلوبير وچيمز يعرفون هذه الحقيقة ، ولكن العدد الكبير من الناس الذين يمرون بمحادثات ستندال مرور سطحيا لا يعرفون عن هذا الأدب الإنجليزى حتى مايكفى لأن يجعلهم فى موقف المعزولين . وثمة سبيلان يمكن للكاتب من طريقهما أن يجعلنا ننتفع بأعمال الكتاب الموتى . فالسبيل الأول هو أن يعزل الجزء الأساس من إنتاجهم ، وذلك بأن يبرز أشد الأشياء حظا من الحدة فى الأنواع المختلفة لهذا الانتاج ، ويفصله عن مصادفات البيئة . بيد أن هذا المنهج لن يعين غير الأذكياء القادرين على الاستمتاع بالتعبير المثالى استمتاعا فريدا ، ويركز اهتمامه على خير مافى أى فن . وأما السبيل الثانى ، ذلك الذى ينتهجه مستر ويلى ، فهو أن ينقل إلى القراء تذوقا للفترة التى أنتج الأدب فيها ولخير ما أنتج فيها مادام منتميا إليها . غير أن هذا المنهج ليس بالغ اليسر هو الآخر . فالصحفى الصرف لن يعرف أى فترة من الفترات بما فيه الكفاية ، والهاوى الصرف سيعرفها على نحو متسم بالأثرة البالغة وكأنها بدعة من البدع الخاصة به . إن مستر ويلى مهتم بموضوعه اهتماما حقيقيا ، وقد فر – دون أى برنامج للثورة – من عصرنا إلى العصر التيودورى . إنه يفر وربما كان يقود الآخرين معه متوسلا إلى ذلك بما أوتى من ذوق ليس ذوقا أدبيا على وجه الدقة .

إن سلسلة « الترجمات التيودورية » تكون جزءا من ذوق جهر أصحابه به . فبعض هذه الترجمات خير من البعض الآخر . هناك بطبيعة الحال بون شاسع – ربما لم يفطن مستر ويلى إليه – بين حتى ترجمة فلوريو والأصل المترجم عنه . إن فرنسية مونتينى لغة ناضجة ، ولكن إنجليزية ترجمة فلوريو الحية ليست لغة ناضجة . لقد كان يمكن ترجمة كتابات مونتينى إلى إنجليزية عصره ولكن كتاباته ماكان يمكن أن تكتب بانجليزية عصره . وإذ سارت اللغة الانجليزية فى طريق النضج ، فقدت شيئا كان فلوريو وكان زملاؤه الأقل شأنا يملكونه وكانوا يشتركون فيه مع لغة مونتينى . إنها لم تفقد اللغة فقط وإنما فقدت العصر أيضا . فنثر ذلك العصر كان يمتاز بالحياة ، بحياة لم تستطع العصور التالية أن تضيف إليها وإنما كان قصارها أن تأخذ منها . وأنت تجد نفس هذا النوع من الحياة ، ونفس هذه الوفرة عند مونتينى وبرانتوم وتجد التغير عن روشفوكو كما تجده عند هوبز ، وتجد التهرؤ فى النثر الكلاسيكى لكلا اللغتين عند ڤولتير وعند جيبون . كل مافى الأمر هو أن اللغة الفرنسية كانت فى الأصل أغنى

وأنضج - كما تدل كتابات جوانفيل وكومين - من اللغة الانجليزية ، وأننا لا نملك نثرا يمكن أن يقارن بنثر مونتيني ورابليه . ولو أن مستر وبلي حلل هذه الحيوية وأخبرنا بالسبب في أن هولاند وأندرد اون وناش ومارتن ماربليت مازالوا جديرين بالقراءة لأمكنه أن يرينا كيف نتعرف على هذه الصفة إذا هي ظهرت ، أو ظهر شيء قريب منها ، في أدب عصرنا . غير أن مستر وبلي ليس بالمحلل . والأكثر من ذلك أن ذوقه يغدو أقل ثقة بنفسه عندما ينصب على أفراد في نطاق الفترة التي يدرسها . فهو ضعيف فيما يقوله عن شعر سرى المرسل ، بل إنه لا يعطي سرى شرف السبق إلى بعض المؤثرات التي تعد من خير مؤثرات تنسون . وهو لايدخر في جعبته أي ثناء لجولدنج ، رغم أن هذا الأخير من أحسن المترجمين نظما . وهو يعتذر عنه بأن ترجمة أوفيد لا تقتضي المترجم قوة ولا نشاطا ! هناك قوة ونشاط على الأقل في ترجمة مارلو « أناشد الحب » Amores وهو يغفل ذكر جاوين دوجلاس ، الذي كان يقينا - رغم كتابته باللهجة الاسكتلندية - مترجما تيودوريا . وإنه لما يسم مستر وبلي أن نراه يمدح ترجمة تشابمان على أساس أنها :

« تدل على وجود حياة وافرة ونشاط لا تروى له غلة . إن في ترجمته رفعة وروحا لا يقلان عما في الأصل .... » .

فهذه أقوال جارية على الألسن وغير نقدية . ثم إن الناقد لا يليق به أن يستخدم عبارات مهملة مثل « آية تاسو » التي يستخدمها مستروبلي . ومقالته عن كونجريف لا تضيف شيئا إلى فهمنا لذلك الكاتب :

« ومن ثم فإنه يضع على خشبة المسرح مجموعة من الرجال والنساء ذوي البديهة الحاضرة والأمزجة الكلبية ، يتحدثون بالألمعية والسرعة التي يتبارز بها المتبارزون . »

لقد سبق لنا أن سمعنا عن هذه المحادثات التي تشبه المبارزات . وإن الشكوك لتعتمل في صدورنا من أن مستروبلي قد يعجب بچورج ميرديث . فإذا جئنا إلى مقالته عن رالي ، وجدناها أقل عطاء من مقالته عن كونجريف . لقد غابت عن وبلي واقعية ذلك القرصان والاحتكاري ذي الشخصية البهيجة ، ولم يبق منها غير جانب البطل القومي . ونجد رغم ذلك أن رالي وسويفت وكونجريف والعالم السفلي لأدب القرن السادس عشر والقرن السابع عشر ، يظلون جميعا متمتعين بالحياة ، على نحو ما ، وذلك بفضل مايقوله مستر وبلي عنهم . وعلى ذلك فإن مستر وبلي لايختفي في أحراش الصحافة والنقد الزائف . إنه يستحق « مكانا على أرفف » من يعنون بالأدب الإنجليزي . فهو يملك أول صفة نتطلبها في الناقد : وهي الاهتمام بموضوعه ، والقدرة

على نقل هذا الاهتمام إلى الآخرين . إن عيوبه ذهنية مثلما هى شعورية . فهو ليس موهوبا فى التحليل . إن هناك عيوبا مؤكدة ، ونواحى قصور وفجاجة مؤكدة فى الأدب الذى يعجب به . ولأنه ليس بالذى يحدثنا عن هذه العيوب ونواحى القصور ، فإنه ليس بالذى يقدم إلينا الإنتاج الذى يمتاز بأفتن الصفات امتيازا مطلقا . إنه لا يستخدم أيا من أداتى الناقد : المقارنة والتحليل . وهو لا يملك من صرامة العاطفة مايمكنه من ان يلحظ ، دون خطأ ، النقلة من عمل خالد الحدة إلى عمل لا يعدو أن يكون جذابا . ذلك أن الناقد محتاج إلى أن يكون قادرا لا على التشبع بروح ونمط العصر الذى يدرسه أى نكهته المحلية فحسب وإنما أيضا على أن يفصل نفسه عنه فجأة ، وذلك فى تذوقه لأعلى الأعمال الخلاقة .

ثم إن الناقد يحتاج إلى شىء آخر لايتوافر لدى مستر ويلى : ونعنى به الاهتمام الخلاق والبؤرة المنصبة على المستقبل القريب . فالناقد المهم هو الذى ينغمس فى المشاكل الراهنة للفن ويسعى إلى جعل قوى الماضى تساهم فى حل هذه المشاكل . وعلى ذلك فانه خليق ، إذا درس كونجريف مثلا ، بأن يستبقى دائما فى مؤخرة ذهنه هذا السؤال : مالذى يتصل بفننا المسرحى فى فن كونجريف ؟ وحتى لو كان اهتمام الناقد مقصورا على محاولة تفهم كونجريف فإن استبقاءه ذلك السؤال فى مؤخرة ذهنه سيكون ذا جدوى ، على قدر مايكون تفهم أى شىء معتمدا على أن نفهمه من وجهة نظر معينة . إن لأغلب النقاد اهتمامات خلاقة من نوع ما ، وقد لا تكون هذه الاهتمامات منصبة على الفن ، وإنما تكون منصبة (كما هو الشأن مع مستر پول مور) على الأخلاق مثلا . وما كنت لأقدم هذه الملاحظات التى قدمتها إلا لرغبتى فى أن أعين على إعطاء كتب مستر ويلى مكانا معينا ولكن بلا بطاقة تشير إليه ، لا مع النقد ولا مع التاريخ ولا مع الصحافة الصريحة . وما كنت لأبذل مثل هذا الجهد فى إحلال كتبه مكانها الملائم لولا إيمانى بأنها تستحق هذا المكان .

من " كلمة عن الناقد الأمريكي "

ليس المراد بهذه القاعة من النقاد أن تكون بأى معنى من المعانى كاملة . غير أننا لما كنا قد عالجنا ثلاثة كتاب انجليز يكتبون ما يمكن تسميته بالنثر النقدى ، فإن ذهن المرء يغدو واعيا بالحقيقة الماثلة فى أن ثمة شيئا مشتركا بينهم ، وإذ يحاول المرء أن يدرك ، على نحو أوضح ، كنه هذه المشاركة . وتتجه شكوكه إلى أنها صفة قومية ، يجد نفسه مدفوعا إلى تأمل أقوى مقابلة ممكنة . ومن هنا كانت هذه التعليقات على ناقدين أمريكيين وناقد فرنسى وهى التى ما كانت لتتخذ هذا الشكل بالضبط دون المقابلة التى أشرت إليها .

إن مستر پول مور مؤلف عدد من الكتب ربما كان يأمل فى أن تكسر الرقم القياسى الذى أحرزته الأعمال الكاملة لسانت -بوڤ . وليست مقارنته بسانت – بوڤ هينة الشأن بحال من الأحوال ، ذلك أن مستر مور – وكذلك الأستاذ إيرڤنج بابيت – من المعجبين بالناقد الفرنسى الغزير الإنتاج . وليس الأمر مقصورا على أنهما معجبان به فإن إعجابهما ربما كان مفتاحا لكثير من مزاياهما ولبعض عيوبهما على السواء . ونحن فى المحل الأول نجد أن كلا من هذين الكاتبين قد أولى النقد الفرنسى ودراسة المعايير الفرنسية فى الكتابة والتفكير قدرا من الاهتمام أكبر مما أولاه لها أى من النقاد الإنجليز البارزين منذ أرنولد . وعلى ذلك فإنهم أقرب كثيرا إلى التيار الأوروبى رغم أنهما ينمان على عيوب من المحقق أنها آتية من عبر الأطلنطى ومن المحقق أنها تبقيهما خارج التيار الأوروبى . إن تأثير فرنسا يتضح فى إخلاصهما للأفكار واهتمامهما بمشاكل الفن والحياة باعتبارها مشاكل قائمة ويمكن تناولها منفصلة عن علاقاتها بالمزاج الخاص للناقد .

والآن فإن مستر مور ومستر بابيت قد سعيا إلى إقامة نقد مستقل عن المزاج . وهذه ، فى حد ذاتها ، مزية مرموقة . ولكننا نجد ، عند هذه النقطة ، إن مستر مور ، على وجه الخصوص ، قد ضلله – وهذا غريب حقا – دليله سانت بوڤ ، ذلك أنه لا مستر مور ولا سانت – بوڤ مهتم بالفن فى المحل الأول . وعن هذا الأخير لاحظ مسيو بندا :

on sait -et c'est certainement un des grands éléments de son succès - combien d'études illustre critique consacre à des auteurs dont l'importance littéraire est quasi nulle (femmes, magistrats, courtisans,

militaires) , mais dont les écrits lui sont une occasion de pourtraiturer une âme; combien volontiers, pour les maitres, il s'attache à leurs productions secondaires, notes, brouillons, lettres intimes; plutôt qu'à leurs grandes oeuvers, souvent , beacoup moins expressives, en effet, de leur psychologie.

« من المعروف – وهذا بالتأكيد أحد أسباب نجاحه الكبرى – أن هذا الناقد الشهير قد خصص عددا كبيرا من الدراسات لكتاب تكاد أهميتهم الأدبية أن تساوى الصفر (من نساء وموظفين كبار ورجال بلاط ورجال جيش) ولكن الذى أغراه بدراسة كتاباتهم هو أنها أتاحت له الفرصة لتصوير النفس الإنسانية . أما فيما يتصل بالأعلام ، فإنه يلتفت إلى كتاباتهم الثانوية من ملاحظات ومسودات وخطابات خاصة أكثر مما يلتفت إلى أعمالهم الكبرى التى لاتعبر دائما تعبيرا كافيا فى الواقع عن نفسياتهم » .

إن مستر موريس ، كسانت – بوف مهتما فى المحل الأول بعلم النفس أو بالكائنات الإنسانية ، وإنما هو ، فى المقام الأول ، أخلاقى ، وهو شىء كريم وجدى . فمشكلة مسترمور هى أنك لا تستطيع أن توزع نظرية أو وجهة نظر فى الأخلاق على عدد كبير من المقالات عن مجموعة بالغة التنوع من الشخصيات المهمة فى الأدب ، إلا إذا كنت تستطيع أن تقدم اهتماما آخر خاصا بالإضافة إلى ذلك . وإن لسانت بوف اهتمامه الخاص بالكائنات الإنسانية : على حين أنه قد يكون لناقد آخر – ريمى دى جورمون مثلا – شىء يقوله دائما عن فن كاتب من الكتاب ، من شأنه أن يجعل استمتاعنا بذلك الكتاب أكثر وعيا وأكثر ذكاء . غير أن الأخلاقى الخالص فى الأدب – والأخلاقى مفيد للخالق كما أنه مفيد لقارىء الشعر – ينبغى أن يكون أشد دقة ، لأننا ينبغى أن ننعم بمتعة فحص جمال هيكله . وهنا نجد أن لمسيوچوليان بندا ميزة كبرى على مسترمور . قد يكون فكره أقل عمقا ، ولكن له جمالا شكليا أكبر .

إن المستر إيرفنج بابيت ، الذى يقاسم مستر مور كثيرا من مثله وآرائه إلى الحد الذى نجد معه أنه ينبغى المزاوجة بين اسميهما ، قد عبر عن فكره على نحو أكثر تجريدا ، وبمزيد من الشكل . كما أنه يتحرر من ذلك الدافع الصوفى الذى يفلت أحيانا من بين يدى مسترمور . فهو يلوح ، على نحو أوضح مما نجده لدى مستر مور ، وبالتأكيد على نحو أوضح مما نجده لدى أى ناقد يماثله فى السلطة فى أمريكا أو انجلترا ، مدركا لأوربا ككل . وهو قد أوتى ذهنا عالمى الموطن وميلا إلى البحث عن مركز . وكتبه القليلة مهمة ، وقد كانت خليقة بأن تزداد أهمية لو أنه صاغ دعوته إلى النظام فى أسلوب أكثر تنظيما .

وعلى الرغم من أنه هو أيضا معجب بسانت بوف ، فإنه من المحتمل أن يوافق على هذه الفقرة الجديرة بالإعجاب لأوثنين هويسونفيل (١) .

Il y a une beauté littéraire, impersonnelle en quelque sorte, parfaitement distincte de l'auteur lui-meme et de son orgainsation, beauté, qui a sa raison d'être et ses lois,

dont la critique est tenue de rendre compte. Et si la critique considère cette tâche comme au-dessous d'elle, si c'est affaire à la ;rhétorique et à ce que Sainte - Beuve appelle dédaigneusement les Quintilien, alors la rhétorique a du bon et les Quintilien ne sont pas à dédaigner.

« ثمة جمال أدبي لاشخصي على نحو من الأنحاء ، متميز كل التميز عن الكاتب نفسه ، وعن تكوينه ، وهو جمال له مبرر وجوده وقوانينه الذاتية الخاصة به التي ينبغي على النقد أن يضعها في حسبانه . ولئن عد النقد هذا المنهج في الدرس أمرا يجاوز مداه ، ولئن عد أمرا يتصل بالبلاغة ومن يسميهم سانت بوف باحتقار فئة الكونتليين فإن البلاغة تكون على حق وتكون فئة الكونتيليين غير جديرة بالازدراء » .

وقد يكون هناك نقاد عديدون في انجلترا على استعداد لاستحسان هذه الفكرة ولكن قليلين جدا هم الذين يبينون عن أي دليل على إدراكهم لها في كتاباتهم . بيد أن المستر مور والمستر بابيت ، مهما تكن أذواقهما الفعلية ، وعلى الرغم من أنهما ليسا مشغولين بالفن في المحل الأول ، يقفان في جانب الفنان ، وليس جانب الفنان هو الذي يرتبط كثيرا في انجلترا بالكتابة النقدية . والأمر كما أوضح مستر مور ، في مقالة شائقة ، هو أن ثمة ضعفا حيويا في تعريف أرنولد للنقد بأنه « الجهد المنزه عن الغرض لمعرفة أفضل ما عرف وفكر في العالم بصرف النظر عن الممارسة والسياسة وكل ما يدخل في هذا الباب إن « الجهد المنزه عن الغرض للمعرفة » ليس إلا شرطا مسبقا في الناقد ، ولكنه ليس نقدا ، حيث أن النقد قد يترتب على مثل هذا الجهد . وأرنولد لا يعدوأن أن يكون مقررا لعمل الناقد على أساس من مثل أعلى شخصي ، مثل أعلى للنفس . والمثل الأعلى للنفس لا يكون منزها عن الغرض . وهنا نجد أن أرنولد بريتوني أكثر مما هو أوربي .

(١) Reuvedes Deux Mondes, Fevr. 1875, quoted bu Benda, Bélphegor, P. 140.

(مجلة العالمين فبراير ١٨٧٥ ، وقد أوردها بندا في كتابه «بلفجور» ص ١٤٠

ويومئ المستر مور إلى اتجاهه الخاص عندما يثنى على من يرفعهم إلى مرتبة الأساتذة فى النقد :

« لئن كانوا يتناولون كثيرا نقد الأدب ، فذلك لأن الحياة فى الأدب ، أكثر منها فى أى مكان آخر ، تكشف عن دوافعها ونتائجها المتنوعة بلا نهاية ، وتجنح دائما إلى أن تجعل الأدب نفسه نقدا للحياة ، على نحو أشد وعيا » .

إن عبارة « نقد الحياة » عبارة سهلة ، ولا تمثل - على أحسن تقدير - سوى جانب واحد من جوانب الأدب العظيم ، إذا لم تكن تعزو إلى اصطلاح « النقد » نفسه عمومية تسلبه ما له من دقة . ويلوح أن المستر مور قد فشل ، فى هذه الجملة ، فى أن يضع إصبعه على الجدية الصائبة لفن الأدب العظيم : الجدية التى نجدها فى « عهد فيون ، والتى من الواضح أنها غائبة عن قصيدة للذكرى In Memoriam أو الجدية التى تتحكم فى « آموس بارتون » وليس فى « طاحونة على نهر فلوس » .

وإنه لما يدعو إلى الأسف أن المستر مور لايكتب بوفرة أكثر عن فنانى الأدب العظماء وإنها لخسارة أنه يتقبل صيت المشهورين فى العالم بأكثر مما ينبغى من الجد . وربما كان هذا راجعا جزئيا إلى بعده المكانى عن المركز الأدبى . غير أنه ينبغى علينا أن نلاحظ أن الجد الإنجليزى والجد الأمريكى أمران بالغا الاختلاف . ولست أنوى أن أحلل هذا الفرق (وإنه لخليق بأن يكون فصلا قيما فى التاريخ الاجتماعى) وإنما حسبى أن أقول : إن الجد الأمريكى أكثر بدائية وأكثر أكاديمية وأقرب إلى طابع الأساتذة الألمان . غير أنها ليست غلطة المستر مور أو مستر بابيت أن غرس الأفكار لم يتسن له البقاء في أمريكا إلا فى جو الجامعة غير المشجع على الازدهار .

وكما أن فحص أنماط من النقاد الإنجليز قد حتّم علينا أن نلقى نظرة على ناقدين أمريكيين ، فإن فحص هذين الأخيرين من شأنه أن يفضى بنا إلى فحص النقاد الفرنسيين . إن مسيو چوليان بندا يمتاز بذلك الجمال الشكلى الذى يعوز النقاد الأمريكيين ، ويمتاز باقترابه الشديد منهم فى وجهة النظر . ربما كان يقيد نفسه فى نطاق فكرى أضيق من نطاقهم ، بيد أنه يعالج أفكاره – فى ذلك النطاق –على نحو غير معهود من الامتاع والوضوح . وإن ملاحظة كتابه الأخير « بلفجور : مقالة عن استقاطيقية المجتمع الفرنسى الراهن » .

Belphégor : essai sur l'esthétique de la présente société française .

معناها أن نسوق مقتطفات منه . فمسيو بندا ليس بمثابة الوعى النقدى لجيل ، مثلما كان ريمى دى جورمون . وهو لا يستطيع أن يزودنا بصيغ واعية لحساسية فى طور التكون ، وإنما هو أقرب إلى أن يكون كناسا مثاليا لنفايات عصرنا . إن قسما كبيرا من تحليله لتدهور المجتمع الفرنسى المعاصر يمكن أن ينطبق على لندن ، رغم أن الفروق بين الحالتين واضحة مما يقول فى معرض تشخيص الداء:

Quant à la société en elle-même, on peut prévoir que ce soin qu'elle met à éprouver de l'émoi par l'art, devenant cause à son tour, y rendra la soif de ce plaisir de plus en plus intense. l'application à la satisfaire de plus en plus jalouse et plus perfectionnée . On entrevoit le joure ou la bonne société française repudiera encore le peu qu'elle supporte aujourd'hui d'idées et d'organisation dans l'art, et ne se passionera plus que pour des gestes de comédiens, pour des impressions de femmes ou d'enfants, pour des rugissements de lyriques, pour des extases de fanatiques...

« أما عن المجتمع ذاته ، فيمكن أن نرى فى المستقبل أن هذا الاهتمام الذى يوجهه إلى الإحساس بالفن إذا أصبح بدوره علة، سوف يزيد من تعطشه إلى هذه

المتعة ، وستصبح رغبته فى إشباعها بدورها أشد وأنضج ، ويتنبأ المرء بمجيء يوم يمج فيه المجتمع الفرنسى الطيب هذا القليل من العناية التى يوجهها إلى الأفكار وإلى التنظيم في الفن ، بحيث لا يثير حماسه من بعد سوى ألا عيب الكوميديين ، أو انطباعات النساء أو الأطفال ، أو زئير الشعراء الغنائيين ، أو مواجد المتحمسين المتعصبين » .

ويكاد ماثيو أرنولد أن يكون الشخص الوحيد الذى ظهر فى انجلترا وحاول أن يضطلع بمهمة شبيهة بتلك التى اضطلع بها مسيو بندا . لقد كان ماثيو أرنولد ذكيا ، وعلى قدر مايحدثه وجود رجل ذكى من اختلاف ، فإن عصرنا أدنى من عصر أرنولد . ولكن ما أعظم المزية التى يتمتع بها رجل من نوع مسيو بندا على أرنولد ! ليست هذه المزية مقصورة على أن مسيو بندا يملك تقاليد نقدية وراءه ، بينما أرنولد يستخدم لغة من شأنها أن تغرى أصحابها على الدوام بالاتجاه إلى التهكم والهجو بدلا من الاتجاه إلى العرض المنزه عن الغرض ، لغة أقل صلاحية للنقد من تلك التى كانت تستخدم فى القرن الثامن عشر ، وإنما تتمثل هذه المزية فى أن حماقات الفرنسيين وغباواتهم مهما كانت وضيعة ، تعبر عن نفسها فى صورة أفكار - بل إن البرجسونية نفسها بناء عقلى ، والسيدات الراقيات اللواتى كن يختلفن إلى محاضرات برجسون فى الكوليج دى فرانس كن ، بمعنى من المعانى ، مضطرات إلى إعمال أذهانهن . إن رجل الأفكار يحتاج إلى أفكار ، أو أفكار زائفة ، كى يقاتل ضدها . وقد كان أرنولد مفتقراً إلى المقاومة النشطة التى لاغنى عنها إذا أريد للذهن أن يبلغ أشد حالاته مضاء .

إن المجتمع الذى يستطيع عقل كعقل مسيو بندا أن يعمل فيه ، والذى يوجد فيه أشخاص من نوع مسيو بندا ، إنما هو مجتمع يسهل على الفنان الخلاق مهمته . فنحن لا نستطيع أن نربط مسيوبندا ، مثلما نربط جورمون ، بأى جماعة خلاقة . إنه لا يسهم إسهاما كاملا فى ذلك « الخلق الواعى لحقل الحاضر من الماضى » الذى يعده مستر مور جزءا من عمل الناقد . ولكنه بتحليله لأدواء أدب الدرجة الثانية ، أو الأدب الفاسد ، ييسر على الفنان الخالق مهمته . فنحن لم نتخلص بعد من أمثال شارل لوى فيليب فى الأدب الإنجليزى ، لأنه ليس هناك من يصيب صيتهم فى مقتل . وما زلنا نسمع أن چورج ميرديث أستاذ للنثر أو حتى فيلسوف عميق . إن الفنان الخالق فى انجلترا يجد نفسه مضطرا أو يدعوه الإغراء على الأقل إلى أن ينفق الكثير من وقته وطاقته على نقد كان يمكن أن يدخره لتكميل عمله الأصلى : وهذا ، ببساطة ، لأنه ليس هناك من يتولى هذه المهمة عنه .

إمكانية مسرحية شعرية

(١٩٢٠)

إن الأسئلة عن السبب فى أنه ليس ثمة مسرحية شعرية اليوم ، والطريقة التى فقدت بها خشبة المسرح كل إمساك بناصية فن الأدب ، والسبب فى أنه يكتب مثل هذا العدد الكبير من المسرحيات الشعرية التى لا يمكن قراءتها - إن قرئت أساسا - دون متعة ، قد غدت أسئلة بلا طعم ، بل أكاديمية تقريباً . فالنتيجة التى ينتهى إليها عادة هى إما أن « الأوضاع » أشد مما يمكننا مواجهته ، أو أننا فى الواقع نؤثر أنماطا أخرى من الأدب ، أو ببساطة أننا محروعون من الإلهام . أما عن هذا البديل الأخير ، فليس ثمة ما يحدونا إلى الظن به . وأما عن الثانى ، فأى نمط نفضل ؟ وأما عن الأول فليس هناك من أرانى قط « أوضاعا » إلا من أكثر الأنواع سطحية ، والأسباب التى تدعو إلى إثارة المسألة من جديد هى أولا أن غالبية - بل ربما عددا كبيرا بالتأكيد - من الشعراء يتطلعون إلى خشبة المسرح . وثانيا - أنه يلوح أن جمهوراً ليس بالقليل يريد مسرحيات شعرية . ومن المحقق أن ثمة تعطشا مشروعا - ليس مقصورا على أشخاص قلائل - لا تستطيع سوى المسرحية الشعرية له إشباعا . ومن المحقق أن على الاتجاه النقدى أن يحاول تحليل الأوضاع وغير ذلك من البيانات . ولئن برز إلى النوع عائق نهائى ، فإنه ليجمل بالفحص أن يساعدنا - على الأقل - على تحويل أفكارنا إلى مساع أخرى أكثر جدوى . أما إذا ثبت عدم وجود مثل هذا العائق ، فقد يكون لنا أن نأمل فى أن نصل - فى نهاية المطاف - إلى تقرير للأوضاع التى يمكن أن تغير . ومن المحتمل أن نكتشف أن لعجزنا مصدرا أعمق : فالفنون قد ازدهرت فى بعض العصور دون أن تكون هناك دراما ، ومن المحتمل أن نكون عاجزين كلية ؛ وفى تلك الحالة ، لن يكون المسرح هو مكمن الداء ، وإنما - فى كل حال - أحد أعراضه .

ومن وجهة نظر الأدب نجد أن المسرحية ليست إلا صورة واحدة من بين عدة صور شعرية . فالملحمة والموال وأغنية المآثر البطولية chanson de geste وأشكال الشعر البروڤنسالى والتوسكانى قد وصلت كلها إلى الاكتمال بخدمة مجتمعات معينة . وأشكال أوڤيد وكاتولوس وبروبرتيوس قد خدمت مجتمعا مختلفا ، ومن بعض النواحى أشد تمدينا ، من أى من هذه المجتمعات . وفى مجتمع أوڤيد ، كانت المسرحية ،

كشكل فنى ، هيئة الشأن نسبيا . ومع ذلك فإن المسرحية ربما كانت أبقى من سائر الأشكال وأقدرها على تحقيق تنوع أكبر والتعبير عن أنماط من المجتمع أكثر تنوعا . لقد تنوعت المسرحية ، على نحو ملحوظ ، فى انجلترا وحدها ، غير أنه عندما تبين ذات يوم أن الحياة قد فارقتها ، ماتت أيضا الأشكال التالية التى تمتعت بحياة عابرة . ولست على استعداد لأن أقوم بمسح تاريخى ، ولكنى خليق بأن أقول إن عملية تشريح المسرحية الشعرية بعد الوفاة قد قام بها تشارلز لام كما قام بها غيره . ذلك أن أى شكل لا يموت تماما إلا حين يعرف عنه ذلك . وقد جلب لام ، بنبشه بقايا الحياة الدرامية فى أوج اكتمالها ، وعيا بالهوة الكبرى التى تفصل بين الحاضر والماضى . وكان من المحال أن نؤمن ، بعد ذلك ، بـ « موروث » درامى . لقد كانت علاقة قصيدة بيرون الشعراء الإنجليز وقصائد كراب بعمل بوب بمثابة موروث متصل ، ولكن علاقة مسرحية آل تشنشى بالمسرحية الإنجليزية العظيمة تكاد تشبه علاقة إعادة التركيب بالأصل . إننا حين نفقد الموروث نفقد قبضتنا على الحاضر ، غير أنه على قدر ما كان ثمة أى موروث درامى فى أيام شلى ، لم يكن هناك ما يستحق الإبقاء عليه . إنه الاختلاف بين المحافظة على الشىء وترميمه .

لقد كان العصر الإليزابيثى فى إنجلترا قادرا على أن يتشرب كمية كبيرة من الأفكار الجديدة والصور الجديدة ، مستغنيا تقريبا عن التقاليد؛ لأنه كان يملك هذا الشكل العظيم الخاص به والذى كان يفرض نفسه على كل شىء يقع تحت يده . ونتيجة لذلك نجد أن شعر مسرحياتهم المرسل كان يحقق حذقا ووعيا ، بل قوة ذهنية ، لم يتمكن أى شعر مرسل منذ ذلك الحين من أن ينميها أو حتى يعيدها . وفيما عدا ذلك كان العصر خشنا أو متحذلقا أو فظا ، إذا قورن بما يناظره فى فرنسا أو إيطاليا . لقد تكونت لدى القرن التاسع عشر انطباعات كثيرة جديدة ، ولكنه لم يكن لديه شكل يحصرها فى نطاقه . وقد صنع رجلان هما وردزورث وبراوننج أشكالا لنفسيهما – أشكالا شخصية ، فى « الرحلة » و« سورديلو » « والخاتم والكتاب » « ومونولوجات درامية » ، غير أنه ليس بوسع أحد أن يبتكر شكلا ، ويخلق ذوقا لتذوقه ، ويصل به إلى مرحلة الكمال أيضا . لقد عمد تنسون ، الذى لا نزاع على أنه كان خليقا بأن يكون أستاذا مثاليا للأشكال الثانوية ، إلى إنتاج نماذج كبيرة على آلة ، أما عن كيتس وشلى فقد كانا أصغر سنا من أن يحكم عليهما ، وكانا يجربان شكلا بعد آخر .

ومن المحقق أن هؤلاء الشعراء كانوا ملزمين بأن يستهلكوا طاقة كبيرة فى هذا البحث عن الشكل ، وهو مالا يمكن قط أن يؤدى إلى نتيجة مرضية تماما . لم يكن هناك سوى دانتى واحد ، وقد كان دانتى ، فى نهاية المطاف ، منتفعا بسنوات

من الممارسة لأشكال استخدمها وغيرها عدد من معاصريه وأسلافه ، ولم يبدد سنوات شبابه فى ابتكارات عروضية ، بحيث أنه عندما وصل إلى «الكوميديا » Comedia كان يعرف كيف ينهب يمينا وشمالا . إن كونك تعطى فى يدك شكلا خاما ، قابلا لضروب من التهذيب لا حصر لها ، وأن تكون الشخص الذى يرى إمكانات هذا الشكل - لقد كان شكسبير محظوظا جدا . وربما كان التوق إلى معطى donnée من هذا النوع هو الذى يجتذبنا نحو سراب المسرحية الشعرية فى الوقت الحاضر .

غير أنه من المشكوك فيه جدا أن يكون فى هذا الجيل أكثر من اثنين أو ثلاثة قادرين ، بأقل درجة ، على الاستفادة من هذه المزايا ، لو أنهم وهبوها . ثمة ، على الأكثر ، اثنان أو ثلاثة يكرسون أنفسهم فعلا لهذا البحث عن الشكل ، ولا يجدون سوى القليل أولا شىء من الاعتراف العام بهم . إن خلق شكل ليس مجرد ابتداع صور أو قافية أو إيقاع . وإنما هو أيضا إدراك لكل المحتوى الذى يلائم هذه القافية أو الإيقاع . وليست السوناتة الشكسبيرية مجرد قالب على هذا النحو أو ذاك ، وإنما هى طريقة دقيقة للتفكير والإحساس . والإطار الذى زود به الكاتب المسرحى فى العصر الإليزابيثى لم يكن مجرد شعر مرسل أو مسرحية ذات خمسة فصول أو مسرحا إليزابيثيا ، ولم يكن مجرد حبكة ، حيث إن الشعراء كانوا يدمجون ويعيدون الإقامة ويعدون أو يبتكرون ، على ما تقتضيه المناسبة . لقد كان أيضا هو الـ نصف المتشكل ، أى « مزاج العصر » (وهى عبارة غير مرضية) : استعداد وعادة من جانب الجمهور للاستجابة إلى منبهات معينة . وثمة كتاب ينبغى كتابته عن الأشياء الشائعة فى أى حقبة درامية عظيمة ، عن معالجة القدر أو الموت ، عن تردد الحالة النفسية أو النغمة أو الموقف . وسنرى عند ذلك ضآلة ما كان على كل شاعر أن يفعله ، فقد كان حسبه أن يفعل ما يكفى لجعل مسرحيته ملكا له ، أو ما كان ضروريا أساسا لجعلها مختلفة عن مسرحية أى شخص آخر . وحين يتوافر هذا القصد فى الجهد يمكن أن نحصل على مجموعة متنوعة - بل كبيرة - من الشعراء المجيدين ، فى العصر نفسه . ربما لم تكن العصور العظيمة قد أنتجت مواهب أكثر بكثير من تلك التى أنتجها عصرنا ، ولكن عدد المواهب التى بددت فيها ربما كان أقل .

والآن فإنه فى عصر يعوزه الشكل ليس أمام الشاعر الثانوى إلا أمل ضئيل جدا فى أن يحقق أى شىء جدير بالتحقيق . وعندما أقول : ثانوى فإنى أعنى شعراء بالغى الجودة بالتأكيد ، كأولئك الذين يملأون المنتخبات اليونانية وكتب الأغانى فى العصر

الإليزابيثى ، بل شاعرا من طراز هريك ، ولكنى لا أعنى مجرد شعراء الدرجة الثانية ، لأن لدنام وولر أهمية أخرى تماما ، حيث أنهما يشغلان نقطا فى نمو شكل رئيس . فحينما يكون كل شىء معدا للشاعر الثانوى كى يفعله ، يمكن لـه فى كثير من الأحيان أن يقع على اكتشاف trouvaille ما ، حتى فى الدراما : وبيل وبروم أمثلة لذلك . أما فى أوضاعنا الحاضرة ، فإن على الشاعر الثانوى أن يؤدى أكثر مما ينبغى . وهذا يفضى إلى سبب آخر لعجز عصرنا فى مضمار المسرحية الشعرية .

إن الأدب الباقى تقديم دائما : فهو إما أن يكون تقديما لفكر ، أو تقديما لإحساس من طريق تقرير لأحداث فى الأفعال الإنسانية أو لموضوعات فى العالم الخارجى . وفى الآداب الباكرة - إذا أردنا تجنب كلمة : الكلاسيكية - نجد كلا من هذين النوعين ، وأحيانا ما نجد - كما هو الشأن مع بعض محاورات أفلاطون - مركبات فاتنة من هذين الاثنين . إن أرسطو يقدم فكرا رده إلى هيكله الأساس ، وإنه لكاتب عظيم . ومسرحية « أجا ممنون » أو « ماكبث » هى بالمثل تقرير ، ولكن لأحداث . إنهما من عمل « الذهن » بقدر ما كانت كتابات أرسطو من عمل الذهن . وهناك أعمال فنية أحدث عهدا يتوافر فيها هذا العنصر العقلى نفسه ، الذى نجده فى أعمال إيسخولوس وشكسبير وأرسطو : ورواية « التربية العاطفية » من هذه الأعمال . فإنك لو قارنتها بكتاب من نوع « سوق الأباطيل » لوجدت أن المجهود العقلى قد تمثل ، إلى حد كبير ، فى عملية تنقية ، واستبعاد قسم كبير سمح له ثاكرى بأن يدخل فى عمله ، ونكوص عن التأمل ، ووضع ما يكفى فى التقرير ، بحيث لا تعود هناك ضرورة للتأمل . وحالة أفلاطون أقدر على توضيح هذه المسألة . خذ محاورته المسماة « ثيتيثوس » . إن أفلاطون يعطينا ، فى كلمات افتتاحية قليلة ، مشهدا وشخصية وإحساسا تلون الحديث التالى ، ولكنها لا تتدخل فيه : فالمهاد المحددة ، والنظرية المستغلقة فى المعرفة التى يعرضها فيما بعد ، تتعاون دون فوضى . وإنى لأتساءل : هل بوسع أى كاتب معاصر أن يبدى مثل هذه السيطرة (على مادته) ؟

وفى القرن التاسع عشر . كشفت عقلية أخرى عن نفسها النقاب ، وإنها لواضحة فى قصيدة بالغة الاقتدار واللمعان ، هى قصيدة « فاوست » لجوته . إن مفيستوفيليس مارلو مخلوق أبسط من مفيستوفيليس جوته . بيد أن مارلو ، على الأقل ، قد ركزه - بكلمات قليلة - فى تقرير . إنه ماثل هناك و (عرضا) يجعل شيطان ملتون زائدا عن الحاجة . أما شيطان جوته فيبعث بنا حتما إلى جوته . إنه يجسد فلسفة . والعمل الفنى لا يجمل به أن يفعل ذلك : وإنما ينبغى عليه أن يحل محل الفلسفة . ومعنى هذا أن جوته لم يضح أو يكرس فكره لصنع المسرحية ، وإنما ما زالت المسرحية وسيلة .

وقد تكرر هذا النمط من الفن المختلط على أيدى رجال أقل - بما لا يقاس - من جوته . وقد رأينا عملا آخر مرموقا من هذا النمط ، هو « بيرجنت » . ولدينا مسرحيات السيد ميترلنك والسيد كلوديل[1] .

إننا نجد فى أعمال ميترلنك وكلوديل من ناحية ، وفى أعمال السيد برجسون من ناحية أخرى ، ذلك الخلط بين الأجناس الذى يستمتع به عصرنا . فكل عمل من أعمال الخيال ينبغى أن تكون له فلسفة ، وكل فلسفة ينبغى أن تكون عملا فنيا - وكم من المرات سمعنا أن السيد برجسون فنان ! إن هذا لما يفخر به حواريوه . وما تعنيه كلمة « فن » ، بالنسبة لهم ، هو موضع الخلاف . إن ثمة أعمالا فلسفية معينة يمكن أن توصف بأنها أعمال فنية : كقسم كبير من أرسطو وأفلاطون وسپنوزاو أجزاء من هيوم وكتاب « أصول المنطق » للسيد برادلى ، ومقالة السيد رسل عن « الإشارة » : حيث نجد فكرا واضحا صيغ صياغة جميلة . غير أن هذا ليس هو ما يعنيه المعجبون ببرجسون أو كلوديل أو ميترلنك (وفلسفة هذا الأخير قد صارت بالية بعض الشىء) . إنهم يعنون ، على وجه الدقة ، ماليس بالواضح . وإنما هو منبه انفعالى . ولما كان مزيج الفكر والرؤية يقدم مزيدا من التنبيه ، لأنه يوحى بهذين الأمرين معا ، فإنه لا مفر للفكر الواضح والتقرير الواضح لموضوعات معينة من أن يتلاشيا كلاهما .

إن « الفكرة » أو الفلسفة غير المتمثلة ، أو الفكرة - الانفعال إنما توجد أيضا فى المسرحيات الشعرية التى كانت بمثابة محاولات حية الضمير لأقلمة بناء حقيقى ، أثينى أو إليزابيثى ، مع الشعور المعاصر . وهى تتمثل أحيانا فى محاولة تعويض نقص البناء ببناء داخلى : « ولكن أهم شىء هو بناء الأحداث . لأن المأساة محاكاة لا للبشر وإنما لفعل وللحياة ، والحياة تتكون من أفعال ، وغايتها نمط من الفعل وليس صفة »[2] .

إن لدينا من ناحية المسرحية « الشعرية » التى تحاكى المسرحية اليونانية أو تحاكى المسرحية الإليزابيثية أو المسرحية الفلسفية الحديثة . ومن ناحية أخرى هناك ملهاة « الأفكار » من شو إلى جولزويردى نزولا إلى الملهاة الاجتماعية العادية . إن فى أكثر هزليات جترى تفككا فكرة أو تعليقا تافها على الحياة قد وضع فى فم إحدى الشخصيات عند نهاية المسرحية . ويقال إن خشبة المسرح يمكن أن تستخدم فى عدد متنوع من الأغراض وإنها ربما لم تكن تتحد مع فن الأدب إلا فى واحد فقط من هذه الأغراض . إن المسرح الصامت يمثل إحدى الإمكانات (ولست أعنى بقولى هذا

(١) يجمل بى أن أستثنى « الأسر الحاكمة » . فهذه البانوراما العملاقة لا يكاد يمكن وصفها بأنها ناجحة ، وإنما هى أساسا محاولة لتقديم رؤية ، وهى « تضحى » بالفلسفة فى سبيل الرؤية ، مثلما يفعل كل مسرح عظيم ، وقد أدرك السيد هاردى مادته كشاعر ، وفنان .

(١) فن الشعر ، الكتاب السادس ، ٩ ، ترجمة : بوتشر .

السينما) والباليه إمكان واقع (وإن يكن لا ينال ما فيه الكفاية من التغذية) والأوبرا مؤسسة ، غير أنه حينما يكون لديك « محاكاة للحياة » على خشبة المسرح مع كلمات ، فإن المعيار الوحيد الذى يمكننا أن نسمح به هو معيار العمل الفنى الذى يرمى إلى الحدة نفسها التى يرمى إليها الشعر وسائر أشكال الفن . ومن وجهة النظر هذه فإن المسرحية الشوئية هجينة كالمسرحية المترلنكية ولا حاجة بنا إلى أن ندهش من انتمائها إلى الحقبة الزمنية نفسها . إن كلتا الفلسفتين ترويج شعبى . ففى اللحظة التى تتحول فيها فكرة من حالتها الخالصة لكى يفهمها الذكاء الأدنى تفقد صلتها بالفن ولا يمكن أن تظل خالصة إلا عند تقريرها ببساطة على شكل حقيقة عامة أو عند تحويلها كما حول فلوبير موقفه من البرجوازية الصغيرة فى رواية « التربية العاطفية » Education Sentimentale . لقد تطابقت هناك مع الواقع إلى الحد الذى لم يعد معه بمستطاعك أن تشير إلى كنه هذه الفكرة .

وليس الأمر الأساس بطبيعة الحال هو أن تكتب المسرحية نظما أو أن نتمكن من أن نخفف إعجابنا بالهزلية العريضة ، وذلك بأن نحضر بين الحين والحين أداء لإحدى مسرحيات يوريبيديز حيث تباع ترجمة الأستاذ مرى عند باب المسرح . فالأمر الأساس هو أن تضع على خشبة المسرح هذا التقرير الدقيق للحياة الذى هو فى الوقت نفسه وجهة نظر وعالم – عالم أخضعه ذهن المؤلف لعملية تبسيط كاملة – ولست أرى أن أى مسرحية تجسد « فلسفة » المؤلف (كمسرحية « فاوست ») أو تقدم أى نظرية اجتماعية (كمسرحيات شو) تستطيع أن تشبع هذه المتطلبات برغم أنه قد يكون ثمة مكان متروك لشو إن لم نقل لجوته . وعالم إبسن وعالم تشيكوف ليسا مبسطين إلى الحد الكافى أو عالميين .

وأخيرا ينبغى علينا أن ندخل فى حسباننا عدم ثبات أى فن – المسرح ، أو الموسيقى ، أو الرقص – يعتمد على أن يقدمه مؤدون . إن تدخل المؤدين يدخل تعقيدا للظروف الاقتصادية من المحتمل فى حد ذاته أن يكون له أثر ضار . ويكاد يكون من المحتم أن يحدث صراع لا شعورى ، إن كثيرا أو قليلا ، بين الخالق والمفسر . إذ يكاد يكون من المحقق أن اهتمام المفسر سيتركز على ذاته : وإن أبسط معرفة بالممثلين والموسيقيين لتشهد بهذه الحقيقة . إن المؤدى ليس شغوفا بالشكل وإنما بالفرص التى تمكنه من إظهار براعته أو بتوصيل « شخصيته » . وربما كان انعدام الشكل والافتقار إلى الوضوح والتمييز الذهنى فى الموسيقى الحديثة وقوة الاحتمال الجسدى الكبير والتدريب الجسمانى الذى كثيرا ما يتطلبه علامات لانتصار المؤدى ، وربما كان اكتمال انتصار الممثل على المسرحية يتمثل فى أعمال جترى .

ومن المحقق أنه لا يمكن إنهاء هذا الصراع من طريق الهزيمة الكاملة لمهنة الممثل .

ذلك أن المسرح يتوسل إلى متطلبات عدة بالإضافة إلى تطلب الفن وذلك لكى يكون أمرا ممكنا . ونحن نحتاج أيضا لسوء الحظ إلى شيء أكبر من كائنات آلية مهذبة ، وقد بذلت فى بعض الأحيان محاولات لـ « الالتفاف » حول الممثل ولاحتوائه فى مسرحيات القناع ولإقامة بضع « مواضعات » يرتطم بها بل تنمية سلالات صغيرة من الممثلين لمسرحيات فنية خاصة . وهذا التدخل في عمل الطبيعة قلما ينجح : فالطبيعة تنتصر عادة على هذه العقبات . ولعل أغلبية المحاولات التى ترمى إلى تركيب المسرحية الشعرية قد بدأت من الطرف الخاطيء : فهى قد وجهت إلى الجمهور الصغير الذى يريد « الشعر » : (و « الناشئون » كما يقول أرسطو « فى الفن يصلون إلى صقل اللفظ ودقة التصوير قبل أن يتمكنوا من بناء الحبكة ») . لقد كانت المسرحية الإليزابيثية موجهة إلى جمهور يريد تسلية من نوع خام ولكنه كان بحيث يتحمل قدرا طيبا من الشعر . ومشكلتنا ينبغى أن تكون تناول شكل من أشكال التسلية وإخضاعه للعملية التى تخلفه عملا فنيا . وربما كان الممثل الهزلي لصالات الموسيقى هو خير مادة لذلك . وإنى لأدرك أن من الخطأ تقديم مثل هذا الاقتراح لأنه فى مقابل كل شخص واحد يحتمل أن ينظر إليه بعين الجد يوجد اثنا عشر صانع ألاعيب خليق بأن يثب ليجمش المجتمع الجمالى ويبعث فيه رعشة وهأهأة لهو فنى جديد . وقلائل جدا هم الذين يعالجون الفن معالجة جادة . هناك من يعالجونه بترصن وسيستمرون فى كتابة ضروب من المحاكاة الشعرية ليوربيديز وشكسبير . وهناك آخرون ينظرون إليه على أنه مزحة .

« البلاغة » والمسرحية الشعرية

(١٩١٩)

كانت وفاة روستان إيذانا باختفاء الشاعر الذى نظرنا إليه ، أكثر من أى شاعر فرنسى آخر ، على أنه نصير « البلاغة » ظنا منا أن البلاغة قد غدت شيئا باليا فى العصر الحديث . ونحن إذ نجد أنفسنا ننظر إلى مؤلف مسرحية « سيرانو » نظرة أقرب إلى المودة إنما نجنح إلى أن نتساءل عن ماهية هذه الرذيلة أوالخاصة التى ترتبط بمزايا روستان مثلما ترتبط بعيوبه .

لقد كانت البلاغة تلائمه فى بعض الأحيان أتم ملائمة ، بل كانت تلائمه أكثر مما تلائم شاعرا أعظم منه بكثير ونعنى به بودلير الذى لم يكن فى بعض الأحيان أقل ميلا إلى البلاغة من روستان . وها نحن أولاء نبدأ فى أن نشك فى أن كلمة « البلاغة » ما هى إلا اصطلاح تحقيرى يعوزه الوضوح ويصف أى أسلوب ردىء ، أى أسلوب هو من الرداءة أو الدرجة الثانية ، بحيث نتبين ضرورة أن تكون العبارات التى نصفه بها على قدر أكبر من الدقة .

كثيراً ما وُصف شعرنا فى العصر الإليزابيثى والعصر الجيمسى – إذ من الخير للمرء أن يقصر حديثه على أدب بلده فى مثل هذه المسائل العويصة – بأنه « بلاغى » . إنه يمتاز بهذه الخاصة المرموقة أو تلك ، ولكن إذا كان علينا أن نقر بأن له عيوبا فسنقر بأنه بلاغى . إن له عيوبا جدية بل وأخطاء جسيمة ولكننا لا نستطيع القول بأننا محونا هذه العيوب عندما يكون إدراكنا لها مفتقرا إلى الوضوح كل هذا الافتقار . فالحق أن النثر الإليزابيثى والشعر الإليزابيثى قد كُتبا ، كلاهما ، بأساليب متنوعة وإن عيوبهما متنوعة . فهل أسلوب ليلى بلاغى ؟ وهل الافتتان فى التعبير بلاغى ؟ إن أسلوب ليلى على النقيض من أسلوب أسكام وإليوت الأقدم عهدا واللذين هاجمهما للى ، أسلوب واضح متدفق منظم وصاف نسبيا يحتوى على أشكال منتظمة – إن لم تكن رتيبة – من الأضداد والتشبيهات . ثم هل أسلوب ناش بلاغى ؟ إنه أسلوب نافر منتفخ انتفاخا غازيا ، ملؤه الحيوية ، يختلف عن أسلوب ليلى اختلافا شديدا . أم أن الأسلوب البلاغى هو تلك الألوان المشدودة المختلطة من المجاز التى انغمس شكپير فيها ؟ أم هو خطابة بن چونسون الحريصة ؟ إن كلمة « بلاغة » لا يمكن أن تكون ، ببساطة ، مرادفة لكلمتى « كتابة رديئة » . فالمعانى التى ننسبها إلى البلاغة معان سيئة فى الغالب ، ولكننا إذا تمكنا من تحديد معناها تحديدا دقيقا فقد يتضح لنا أنها يمكن أن

تكون فضيلة . إن كلمة « بلاغة » واحدة من تلك الكلمات التي يتعين على النقد أن يشرحها ثم يجمع أوصالها . دعونا إذن نتجنب الفرض القائل بأن البلاغة عيب يشوب الكتابة ، ودعونا نحاول أن نجد بلاغة فى المادة تكون صائبة لأنها تنبع مما تعبر عنه .

هناك في الوقت الحاضر إيثار واضح لـ « أسلوب المحادثة » فى الشعر وأسلوب الكلام المباشر باعتباره مقابلا للأسلوب « الخطابى » والبلاغى . على أنه إذا كانت البلاغة لونا من ألوان الكتابة أسيء استخدامه فإن أسلوب المحادثة هذا يمكن أن يستحيل ، بل هو يستحيل فعلا إلى أسلوب بلاغي .أو هذا هو ما يحدث لما يُفترض فيه أن يكون أسلوب محادثة لأن هذا الأسلوب المزعوم يكون فى أغلب الأحيان بعيدا عن طريقة الحديث المهذب أشد البعد . وكثير من الشعر الأمريكى الحر الذى ينتمى إلى الطبقة الثانية أو الثالثة ، فضلا عن كثير من الشعر الانجليزى المحاكى لوردزورث ، والذى ينتمى إلى الطبقة الثانية أو الثالثة ، إنما هو من هذا النوع . فالحق أنه لايوجد شكل أسلوبى تحدثى أو أى أسلوب يمكن أن يطبق دون تمييز . وإذا أراد كاتب أن يوحى إلي قرائه بأنه يتحدث فلابد له من أن يوحى إليه بأنه هو شخصيا الذى يتحدث أو أن أحد الأدوار التى يتقمصها هـى التى تتحدث . وإذا كنا نريد أن نعبر تعبيرا صائبا عن أنفسنا وعن تنوع أفكارنا ومشاعرنا تجاه المواقف المنوعة فلابد لنا من أن نجعل طريقتنا فى التعير تلائم اللحظة لتى نعبر عنها متوسلين إلى ذلك بتنويعات لاحد لها . وإن فحص تطور المسرحية الإليزابيثية ليوقفنا على هذا التقدم فى الملائمة بين طريقة التعبير واللحظة المعبر عنها . إنه تطور من الرتابة إلى التنوع وترقيق مطرد لحواشى إدراك تنوعات الشعور وتنميق مطرد لطرق التعبير عن هذه التنوعات . فالمسرحية الإليزابيثية ، كما يقر الجميع ، قد تطورت من مرحلة التعبير البلاغى ومن الخطب الرنانة لكيد ومارلو إلى مرحلة الأحاديث الحاذقة السارية سريانا عند شكيير ووبستر . ولكن هذا التخلى الظاهر عن البلاغة أو هذه المجاوزة لها إنما يعنى أمرين : إنه جزئيا تحسن طرأ على اللغة ، وإنه جزئيا تنوع متزايد فى المشاعر . هناك بطبيعة الحال ، بون شاسع يفصل بين طلاقة هيروينمو العجوز المهتاجة وبين كلمات لير المحطمة . وهناك أيضا اختلاف بين هذه الأبيات الشهيرة : إيه أيتها العيون التى ليست عيونا وإنما هى ينابيع ملأى بالدموع !

وإيه أيتها الحياة التى ليست حياة وإنما هى صورة حية للموت !

وبين « إضافات إلى هيروينمو » الفائقة[1]

(١) بخصوص صاحب هذه الأبيات فإن كل ما أستطيع أن أقول عنها هو أنها من نظم شاعر ما كان معجبا بمارلو . وربما كان هذا الشاعر هو بن چونسون .

إننا ننظر إلى شكيبير على أنه الكاتب المسرحى الذى يركز كل شىء فى جملة واحدة : « أرجوكم حلوا هذا الزر » أو « أى إياجو الأمين الأمين » وننسى أن ثمة بلاغة شكسبيرية تلائم صاحبها فى أحسن أحواله وتبرأ تماما من العيوب الشكسبيرية الحقة سواء فى الفترة الباكرة من تطوره أو فى الفترة الأخيرة منها . وهذه القطع تحتمل المقارنة بخير العبارات الرنانة التى نجدها عند كيد أو مارلو وتمتاز عنها بأنها أشد سيطرة على اللغة وأكثر تحكما فى الانفعال . إن مسرحية « المأساة الإسبانية » رنانة عندما تنحدر إلى مستوى لغة لم تخدع عصرا غير عصرها . ومسرحية « تامبورلين » رنانة لأنها رتيبة لايتغير أسلوبها بحيث يماشى تغير انفعالاتها . أما البلاغة الشكبيرية الفاتنة فتنة حقيقية فتتجلى فى المواقف التى نجد فيها أن شخصيات مسرحياته « ترى نفسها » فى ضوء درامى :

عطيل : وقولوا أيضا أنه حدث فى حلب ذات مرة ...

* * *

كوريولينوس : ولئن التزمتم الصدق فى كتابة حولياتكم فستذكرون فيها

أننى – كمثل عقاب فى برج حمام –

رفرفرت فوق الڤولسنيين فى كوريولى

وفعلت ذلك بمفردى . أيها الصبى !

* * *

تيمون : لا تأت إلى هنا مرة أخرى . ولكن قل لأثينا

إن تيمون قد اتخذ لنفسه مسكنا أبديا

على حافة البحر الملح .

وهذه البلاغة الفاتنة تتجلى أيضا فى مسرحية « أنطونى وكليوباترة » عندما يلهم إنوباربس أن يرى كليوباترة فى هذا الضوء الدرامى :

كان القارب الذى جلست فيه ....

سخر شكيبير من مارستون ، وسخر بن چونسون من كيد . غير أن الكلمات فى مسرحية مارستون لم تكن تعبر عن شىء . كان بن چونسون ينقد اللغة الضعيفة والمتكلفة ولكنه لم يكن ينقد الانفعال ولا « الخطابة » . فبن چونسون كان هو نفسه خطابيا وكانت اللحظات التى تنجح فيها خطابته هى ، فيما أعتقد ، اللحظات التى

تتمشى مع الصيغة التى وضعتها . وأذكر على وجه التخصيص فى هذا المجال حديث شبح سيلا فى مسرحية « كاتلينى » وحديث الحسد فى مفتتح مسرحية « المتشاعر » فهاتان الشخصيتان تتأملان أهميتهما الدرامية الخاصة وتفعلان ذلك على نحو ملائم جدا . ولكن ما أشد رتابة وتراب خطب مجلس الشيوخ فى مسرحية « كاتلينى » إننا لا نغدو متفرجين على مسرحية مؤلفة من أشخاص ، عند سماع هذه الخطبة ، وإنما نغدو متفرجين على مسرحية مؤلفة من براهين جدلية تماما كما لو كنا قد قسرنا على حضور الجلسة بأنفسنا . إن الخطبة المسرحية لا ينبغى قط أن تلوح وكأنما هى تستهدف تحريكنا على نفس النحو الذى تحرك به سائر أشخاص المسرحية ، لأنه من الضرورى لنا أن نظل فى موقف المتفرجين وأن نلاحظ ما يجرى على خشبة المسرح من الخارج دائما وأن انبغى أن نلاحظه بفهم كامل . وذلك المشهد فى مسرحية « يوليوس قيصر » مشهد سليم لأن موضوع اهتمامنا لا ينصب على خطبة أنطونى وإنما ينصب على تأثير خطبته فى الدهماء وهدفه وإعداده للتأثير ووعيه به .

وفى الأحاديث الشكپيرية البلاغية التى سقتها نجد هذه المزية الضرورية ، مزية العثور على مفتاح جديد لفهم الشخصية عندما نلاحظ الزاوية التى تنظر منها الشخصية نفسها . أما عندما تتوسل إلينا الشخصية فى المسرحية توسلا مباشرا فإننا إما أن نقع ضحية لعواطفنا وإما أن نجد أنفسنا فى مواجهة بلاغة فارغة .

إن هذه الإشارات خليقة أن تومىء إلى أن خطبة سيرانو عن الأنوف خطبة ملائمة . أفليس سيرانو فى موقف من يتأمل نفسه باعتباره شخصية رومانسية درامية ؟ إن هذا الحس الدرامى الذى تتمتع به الشخصيات نفسها نادر فى المسرح الحديث ، فهو يتخذ صورة منحطة فى المسرحيات المغرقة فى العاطفية عندما يكون من الواضح أن الكاتب المسرحى يريد لنا أن نتقبل تفسير الشخصية لنفسها تفسيرا عاطفيا . وفى المسرحيات الواقعية نجد فى أغلب الأحيان أجزاء لا يسمح لها الكاتب قط بأن تكون درامية واعية إذ ربما كان يخشى أن تجعلها الدرامية الواعية تبدو أقل حظا من الواقعية . ولكننا نجد فى الحياة الواقعية ، فى كثير من تلك المواقف التى نتذوقها تذوقا حادا واعيا فى الحياة الواقعية ، أننا نعى أنفسنا أحيانا على ذلك النحو الدرامى . وهذه اللحظات ذات فائدة عظيمة بالنسبة للنظم المسرحى . ما أضأل الجانب التمثيلى الذى يجرى على خشبة المسرح ! لقد كان روستان سواء كان هذا هو كل ما يتمتع به أو لم يكن – يتمتع بهذا الحس الدرامى ، وهو ما يضفى الحياة على شخصية سيرانو . إنه حس يشفى على أن يكون حسا فكاهيا (لأنه عندما يدرك امرؤ أنه يمثل يصطبغ الموقف بشىء قريب من الحس الفكاهى) ، هذا الحس يضفى على شخصيات روستان – على سيرانو على الأقل – نكهة لا نعهدها فى المسرح الحديث ، ولا ريب فى أن شخصيات روستان تتضافر على بلوغ هذه الغاية تضافرا ثابتا فنحن

نتحقق من ذلك في مشاهد سيرانو الغرامية بالحديقة ، لأن شكبير الأعمق من روستان يرينا في مسرحية « روميو وچوليت » كيف أن عاشقين ينصهران فى عملية نسيان مضطرب لنفسيهما المعزولتين ويرينا النفس البشرية فى عملية نسيانها ذاتها . لم يكن روستان بالقادر على أن يحقق ذلك ولكنه استطاع فى خطبة سيرانو عن الأنوف أن يجعل الشخصية والموقف والمناسبة تتلائم وتتحد على نحو مثالى . وإن الخطاب الهجوى الناشىء عن هذا الاتحاد ليس دراميا حقيقيا وعاليا فحسب وإنما هو يمكن أن يكون شعرا أيضا . وإذا عجز كاتب عن كتابة مثل ذلك المشهد الذى كتبه روستان فسيعود ذلك بالوبال على مسرحيته الشعرية .

إن مسرحية « سيرانو » تفى - على قدر ما يمكن لمثل هذا المشهد أن يفى - بمتطلبات المسرحية الشعرية . لابد للمسرحية الشعرية من أى تتناول انفعالات إنسانية حقيقية ذات كيان انفعالات تؤكد الملاحظة وجودها ، انفعالات نموذجية ، وتضفى عليها شكلا فنيا . أما درجة التجريد التى تصحب هذه العملية فتتوقف على طريقة الكاتب . إن الشكل عند شكبير إنما تقرره وحدة الشكل مثلما تقرره المشاهد المستقلة . لابد للشكل من أن يكتسب هذه الوحدة فى المشاهد ، كما يفعل روستان ، إن لم يكن فى المسرحية كلها . إن روستان أفضل كشاعر ، وليس ككاتب مسرحى فقط ، من ماترلنك الذى تفشل مسرحياته فى أن تكون شعرية عندما تفشل فى أن تكون درامية . إن لماترلنك بصرا أدبيا بما هو درامى ، وبصرا أدبيا بما هو شعرى ، وهو يجمع بين هذين الأمرين ولكن الأمرين لا ينصهران فى مسرحياته مثلما ينصهران أحيانا فى مسرحيات روستان . وشخصياته لاتجد متعة واعية فى القيام بدورها - فهى شخصيات مغرقة فى العاطفية . أما فى حالة روستان فإن مركز الثقل يكمن فى التعبير عن الانفعال ولا يكمن - كما هو الحال مع ماترلنك - فى الانفعال الذى لايمكن أن يعبر عنه . إن بعض الكتاب يلوحون وكأنما هم مؤمنون بأن الانفعال يزدادعمقا كلما ازداد عجزهم عن التعبير عنه . ولعل انفعالاتهم ليست ذات دلالة بما يكفى لأن يجعلها تحتمل الخروج إلى ضوء النهار .

ومهما يكن من أمر فإن علينا أن نختار : إننا قد نستخدم كلمة « بلاغة » فى وصف ذلك النمط من الخطب الدرامية الذى وضعته . ولابد لنا فى هذه الحالة من الاقرار بأن الكلمة تتضمن الاشارة إلى مزايا مثلما تتضمن الاشارة إلى عيوب . أو قد نختار أن نستثنى هذا النمط من مجال البلاغة . وفى هذه الحالة يتعين علينا أن نقول إن البلاغة هى أى زينة كلامية أو انتفاخ كلامى لا يراد به إحداث تأثير محدد وإنما يراد به التأثير فى جمهرة النظارة تأثيرا عاما . ولكننا لن نستطيع ، حتى فى هذه الحالة ، أن نسمح لكلمة « بلاغة » بأن تغطى كل أنواع الكتابة الرديئة .

ملاحظات عن الشعر المرسل

عند كريستوفر مارلو (١٩١٩)

يلاحظ صديق أشد ودا هو المستر أ . ت . سوينبرن أن مارلو « أبا المأساة الإنجليزية وخالق الشعر الإنجليزى المرسل كان أيضا معلم شكسبير ومرشده » . وثمة خطآن مضللان فى هذه الجملة ونتيجتان مضللتان . فإن لكيد من الحق فى الشرف الأول ما لمارلو وسرى أحق بالشرف الثانى . وليس بين أسلاف شكسبير أو معاصريه من انفرد بتعليم شكسبير أو إرشاده . والحكم الأقل إثارة للشك إنما يتمثل فى القول بأن مارلو أثّر فى المسرح الذى جاء بعده تأثيرا قويا رغم أنه هو نفسه لم يكن كاتبا مسرحيا عظيما مثل كيد ، كما يتمثل فى القول بأن مارلو قدم إلى الشعر المرسل عدة نغمات جديدة وبدأ عملية التفكيك التى أخذت تبتعد بهذا الشعر عن أوزان الشعر المقفى وأنه عندما أخذ شكسبير عن مارلو – وهو ماكان يحدث كثيرا فى مبدأ الأمر– فإنه إما كان يكتب شيئا أدنى مرتبة من كتابات مارلو أو كان يكتب شيئا مختلفا .

إن الدراسة المقارنة للنظم الإنجليزى فى فترات منوعة من تاريخه إنما تمثل رقعة واسعة من التاريخ غير المكتوب . ودراسة الشعر المرسل وحده معناها أن نستخرج بعض النتائج المثيرة للدهشة . وإنى لأعتقد أن مثل هذه الدراسة خليقة بأن تكشف لنا عن أن الشعر المرسل – أثناء حياة شكسبير – كان قد بلغ درجة عالية من التطور إلى الحد الذى غدا معه أداة لنقل أحاسيس أشد تنوعا وعمقا من أى أحاسيس أخرى سبق له نقلها قبل ذلك الحين وأنه بعد إقامة سور الصين الذى يسمونه ملتون لم يعان الشعر المرسل من التوقف فقط وإنما التقهقر أيضا . ستكشف لنا هذه الدراسة عن أن الشعر المرسل الذى كتبه تنسون مثلا وهو أستاذ مثالى لهذا الشعر فى بعض استخداماته أقرب إلى المادة الخام (ولا أقول « أخشن » أو أقل كمالا تكنيكيا) من شعر نصف دزينة من معاصرى شكسبير : أقرب إلى المادة الخام لأنه أقل قدرة على التعبير عن انفعالات مركبة حاذقة مدهشة .

إن كل كاتب كتب أى شعر مرسل يستحق أن نحتفظ به قد أخرج نغمات خاصة يستطيع شعره ولا يستطيع شعر أى كاتب آخر أن ينقلها . وعلينا أن نبقى هذه الحقيقة فى أذهاننا عندما نتحدث عن « المؤثرات » و « دين بعض الشعراء لبعض » . إن شكسبير « عالمى » لأنه قد أخرج من هذه النغمات أكثر مما أخرجه أى كاتب آخر

ولكن نغماته كلها تخرج من رجل واحد . فالرجل الواحد لا يستطيع أن يكون أكثر من واحد وربما كان هناك ستة شكاسبرة فى عين الوقت دون أن يتصادموا . والقول بأن شكسپير قد عبر عن كل العواطف الإنسانية تقريبا ، أى القول ضمنا بأنه لم يترك إلا النزر القليل لسائر الكتاب ، إنما هو خطأ جذرى فى فهم الفن والفنان . إنه خطأ فى الفهم قد يؤدى – حتى لو رفضناه صراحة – إلى إهمالنا الانتباه الضرورى لاكتشاف الصفات الخاصة التى يمتلكها شعر معاصرى شكسپير . ولقد يشبه المرء تطور الشعر المرسل بتحليل ذلك الإنتاج الصناعى المدهش : فحم القار . إن شعر مارلو من أول الاشتقاقات ولكنه يمتلك من الصفات مالا نجده معاداً فى أى من الأشعار المرسلة تحليلية كانت أو تركيبية التى اكتشفت بعد ذلك بفترة من الزمن .

إن « عيوب أسلوب » عصر مارلو وشكسپير إسم ملائم لعدد من العيوب ربما لم يكن بينها مايشترك فيه كتاب ذلك العصر جميعا . من المناسب على الأقل القول بأن « بلاغة » مارلوليست – أو ليست بصفة مميزة – نفس بلاغة شكسبير . ومن المناسب القول بأن بلاغة مارلو إنما تتكون – ببساطة – من عبارات طنانة بينما بلاغة شكسپير أقرب إلى أن تكون عيبا أسلوبيا لأنها تفنن فى الصور عنيد يفرضه الكاتب فرضا : إنه تفنن يشتت الخيال بدلا من أن يجعله مركزا وقد يكون راجعا – جزئيا – إلى مؤثرات لم يتأثر مارلو بها . ثم نجد أن عيب أسلوب مارلو عيب أخذ صاحبه يتخفف منه تدريجيا بل وأخذ (وهذا أدعى للدهشة) يجعل منه فضيلة . ونحن نجد أن هذا الشاعر المتدفق الخيال كان يتبين كثيرا من أحسن ضرباته (وضربات واحد أو اثنين من زملائه الكتاب) وقد ادخر هذه الضربات وأعاد استخدامها أكثر من مرة مطورا إياها دائما أثناء العملية .

يجدر بنا أن ننظر فى النسخ القليلة التالية لأنها تشير – بخلاف الرأى المألوف – إلى أن مارلو كان صانعا متعمداً واعيا . لقد اكتشف مستر ج . م . روبرتسون سرقة شائقة لمارلو من سپنسر . وها هو ذا سپنسر (الملكة الحورية : ١ ، ٧ ، ٣٢) :

كمثل شجرة لوز اعتليت

قمة سلينيس الخضراء بمفردك

كمثل شجرة لوز عارية براعمها ، مزينة تزييناً جميلا

ترف كل خلة من خصلاتها الناعمة

حين تمسها النسائم الحانية التى ترسلها السماء

وها ذى أبيات مارلو (« تامبورلين » - الجزء الثانى - الفصل الرابع - المنظر الثالث) :

كمثل شجرة لوز اعتليت

الجبل العالى الذى يناطح السماء

جبل سلينيس الدائم الاخضرار ، كمثل شجرة لوز مزينة تزيينا جميلا

ذات براعم بياضها أصفى من جبين أيرسينا

ترف كل زهرة من أزهارها الرقيقة

حين تمسها النسائم الحانية التى ترسلها السماء

فهذا شائق . وليس تشويقه راجعا فقط إلى أنه يرينا أن موهبة مارلو كموهبة أغلب الشعراء تركيبية جزئيا وإنما لأنه يعطينا أيضا مفتاحا لبعض المؤثرات « الغنائية » بصفة خاصة : وهى المؤثرات التى نجدها فى « تامبورلين » ولا نجدها فى مسرحيات مارلو الأخرى كما لا نجدها - على ما أعتقد - فى أى مكان آخر . هناك مثلا الثناء على زينوكريت فى الجزء الثانى - الفصل الثانى - المنظر الرابع :

الآن تسير الملائكة على جدران السماء

مثلما يسير الحراس لتنبيه الأرواح الخالدة

كى تتسلى زينوكريت المقدسة : إلخ

فهذه الحركة ليست بالحركة السپنسرية ولكن أثر سپنسر لابد وأن يكون موجودا دائما . لم يكن ثمة شعر مرسل عظيم قبل مارلو ولكن هذا الأستاذ العظيم للميلودية كان السلف المباشر لمارلو وكان ماثلا مثولا قويا . وقد أدى هذا الاجتماع إلى نتائج ماكان ليمكن الوصول إليها مرة أخرى . ولا إخال أنه يمكن القول بأنه كان لبيل أى تأثير هنا .

إن القطعة التى سقتها من سپنسر مزيدا من جوانب التشويق . ولنلاحظ أن البيت الرابع :

براعمها أنصع بياضا من جبهة ايريسينا

هو ماقدمه مارلو . قارن هذا البيت بالأبيات التالية من مارلو :

وهكذا تبدو حبيبتى فى ظلال حاجبيها

(تامبورلين)

كمثل ظلال الأهرام

(تامبورلين)

ثم قارن ذلك بآخر نسخه وأحسنها :

تلقى بظلال جمال من حاجبيها الأثيريين

أعمق من ظلال الأنداء الناصعة لملكة الحب

(دكتور فاوستس)

وقارن المجموعة كاملة بسبنسر مرة أخرى (الملكة الحورية) :

على جفنيها مفاتن كثيرة جلست

تحت ظل حاجبيها المستقيمين

وهي قطعة يذكر مستررويرتسون أن سبنسر نفسه استخدمها في ثلاثة مواضع أخرى .

وهذا الاقتصاد شيء مألوف عند مارلو . وفي « تامبورلين » نراه يتخذ صورة الرتابة لاسيما في الاستخدام السهل للأسماء الرنانة (مثلا : تكرار كلمة « كاسبيا » أو « كاسببى » بنفس التأثير النغمى) وهى عملية اقتفى فيها ملتون أثر مارلو ولكن مارلو نفسه تجاوزها . ومرة أخرى نجد هذين البيتين :

زينوكريت ، الأجمل من حب الله ،

والأشد إشراقا من رادوبيس الفضية

يجدان موازياً لها فيما بعد فى البيتين التاليين :

زينوكريت ، أجمل فتاة على وجه الأرض ،

أجمل من صخور اللؤلؤ والأحجار الكريمة .

وثمة بيت يعيد مارلو تشكيله فينجح فى ذلك نجاحا مظفرا :

ونغرس الرايات السوداء فى قبة السماء .

(تامبورلين)

ثم يصير البيت :

انظر ، انظر ، حيث يتدفق دم المسيح فى القبة السماوية

(دكتور فاوستس)

إن الانتصارات النظمية لـ« تامبورلين » تتمثل فى انتصارين ملحوظين : فمارلو يدخل على الشعر المرسل ميلودية سپنسر ثم هو يكتسب قوة جديدة دافعة بتأكيده للفترة بين الجمل بدلا من الفترة بين الأبيات . ونجد أن الجملة السريعة الطويلة التى تجرى من بيت إلى بيت كما فى مناجيات النفس الشهيرة : « الطبيعة مركبة من أربعة عناصر » و « ما الجمال – تقول عذاباتى – إذن ؟ » تومىء إلى فرار الشعر المرسل من البيتين المقفيين ومن النغمة الإليجية – أو الرعوية بمعنى أدق – التى نجدها عند سرى والتى عاد تنسون إلى استخدامها . وإذا قابلت بين تلكما المناجاتين للنفس وبين شعر كيد – أعظم معاصرى مارلو – وليس كيد بحال من الأحوال ناظما قليل الشأن – لرأيت أهمية ما ابتدعه مارلو :

The one took sanctuary, and , being sent for out,

Was murdered in Southwark as he passed

To Greenwich, where the Lord Protector lay.

Black Will was burned in Flushing on a stage,

Green was hanged at Osbridge in Kent...

وهى أبيات لا تقل – حقيقة – عن :

وهكذا أقام هؤلاء الأربعة

فى بيت واحد معاً ، وإذ مضت بهم السنون

اتخذت مارى لها قرينا آخر ؛

أما دورا فقد عاشت دون زواج إلى أن توفيت

(تنيسون – دورا)

وفى « فاوستس » مضى مارلو إلى ماهو أبعد : فقد كسر البيت كيما يزيد من من حدة الانفعال فى مناجاة النفس الأخيرة وطور نغمة من نغمات التحدث جديدة فى محاورات فاوستس مع الشيطان . أما « إدوارد الثانى » فلم تفتقر إلى الاعتبار قط : وإنه لمن المستحسن فى مثل هذا المجال الضيق أن نعلق على مسرحيتين

أخريين أسوء فهم إحداهما ولم تظفر الأخرى بما هى جديرة به من تقدير . وهاتان المسرحيتان هما « يهودى مالطة » و« دايدو ملكة قرطاجنة » . أما عن أولادهما فقد قيل إن خاتمتها بل والفصلين الأخيرين منها لاتليق بالفصول الثلاثة الأولى . وإذا نحن تناولنا « يهودى مالطة » لا باعتبارها مأساة ولا « مأساة دموية » وانما باعتبارها مسرحية هزلية فسنفهم الفصل الأخير منها . وإذا استمعنا بأذن واعية إلى نظم مارلو فسنجد أنه يطور نغمة تلائم هذه الهزلية بل وربما نجد أن هذه النغمة هى أقوى نغماته وأنضجها . إنى أصف « يهودى مالطة » بأنها مسرحية هزلية ولكن فكاهة عصرنا الموهنة قد جعلت من كلمة « هزلية » تسمية خاطئة . وأنا إنما أعنى هزلية الفكاهة الإنجليزية القديمة : تلك الفكاهة الملهوية الجادة إلى حد مرعب بل والمتوحشة – الفكاهة التى استوفت آخر أنفاسها فى عبقرية ديكنز المتدهورة . مثل هذا اللون من الفكاهة لايشبه فى شىء فكاهة ج .م باری أو الكابتن بيرنز فازر أو بنش . إنه ذلك اللون من الفكاهة الذى نجده فى تلك المسرحية البالغة الجدية (ولكنها بالغة الاختلاف) : مسرحية « ڤولبونى » :

أولا عليك أن تخلى نفسك من هذه العواطف :

العطف ، والحب ، وكواذب الآمال ، والخوف الذى لا يرحم ؛

لايهزنك شىء ، ولا تعرف الشفقة ...

أما عن نفسى ، فإنى أخرج فى الليالى ،

وأقتل المرضى الذين يتأوهون تحت الحيطان :

وأحيانا أخرج وأسمم الآبار ..

ولا تلبث آخر كلمات باراباس أن تتمم هذا الكاريكاتير .

لكن ذروة الحرارة تبدأ الآن

فى أن تقرصنى وتؤلمنى آلاما لاتطاق :

فلتنتهى أيتها الحياة ولتطيرى أيتها الروح

ولتلعن أيها اللسان ملء فيك ثم مت !

إنه شىء لم يستطع شكسبير أن يحققه ولا هو أراد أن يحققه .

إن مسرحية « دايدو » تبدو مسرحية يغلب عليها طابع العجلة . وربما كان مارلو قد كتبها بناء على طلب « والإنيادة » مفتوحة أمامه . ولكننا حتى فى هذه المسرحية

نجد تقدما . وحكاية نهب طروادة قد كتبت بأسلوب مارلو الجديد هذا : إنه أسلوب يضمن توكيد مايريد توكيده وذلك بتوقفه دائما على حافة الكاريكاتير فى اللحظة المناسبة :

أما الجنود الإغريق الذين سئموا حرب عشر سنوات

فقد بدأوا يتصايحون : « دعونا نعود إلى سفننا

إن طروادة لاتقهر ، فلم نبق هنا ؟ ...

وعند ذلك كان جنود المعسكر قد وصلوا إلى الجدران .

ومن خلال الثغرة مشوا فى الشوارع

حيث راحوا يتصايحون إذ التقوا بالبقية : « اقتل ، اقتل ! » ....

ومن بعده جاءت فرقته من الميرميدون

بكرات من النار الوحشية فى مخالبهم القتالة ....

وفى نهاية الأمر جرها الجنود من كعبيها

وعلقوها – وهى تعوى – فى الهواء الخاوى ...

لقد رأينا كاسندرا مفرشدة فى الشوارع ..

فليس هذا أسلوب ڤرجيل أو شكسپير وإنما هو أسلوب مارلو وحده . وإذا قارنا الحديث كاملا بحلم كلارنس فى « رتشارد الثالث » لزادنا ذلك استبصارا بالفرق بين مارلو وشكسپير :

أى جلد عقابا للنكث بالعهد

يمكن لهذه المملكة المظلمة أن تقدم لكلارنس الخائن ؟

فهذا من الناحية الأخرى مالم يستطع أسلوب مارلو أن يحققه : إن فى العبارة إحكاما يكاد يكون كلاسيكيا ومن المحقق أنه يذكرنا بدانتى . ومرة أخرى نجد ، كما هو الشأن كثيرا مع كتاب المسرح الإليزابيثى ، أن ثمة أبياتا فى مارلو — إلى جانب الأبيات الكثيرة التى أخذها عنه شكسپير وعدلها – تصلح لأن تكون من تأليف الاثنين على السواء :

إذا كنت ستبقى

فاقفز إلى ذراعى ، إن ذراعى واسعان مفتوحان ؛

وإذا كنت لن تبقى فابتعد عنى وسأبتعد عنك ؛

ذلك أنه على الرغم من أن قلبك يطاوعك على أن تقول لى : وداعا ،

فإننى لا أملك من القوة ما أبقيك معه .

بيد أن هذا الاتجاه الذى كان شعر مارلو خليقا بأن يتحرك فيه ، لو لم « يمت وهو يسب » ، اتجاه غير شكسبيرى إلى أقصى حد : إنه اتجاه نحو هذا الشعر الحاد الانفعال الجاد الذى لاشك فى عظمته والذى يحقق تأثيره - كبعض أعمال التصوير والنحت العظيمة - من طريق لايختلف كثيرا عن الكاريكاتير .

هملت ومشاكله

(١٩١٩)

قلائل هم النقاد الذين أقروا بأن « هملت » المسرحية هى المشكلة الأساسية وأن هملت الشخصية لا تعدو أن تكون تالية لها فى الأهمية . وقد كانت شخصية هملت دائما ذات إغراء خاص لذلك النوع الذى يعد أخطر أنواع النقاد : الناقد الخلاق بطبيعته والذى تمارس قواه الخلاقة - لنقص فيها - عملها فى النقد بدلا من أن تمارسه فى الخلق . ويحدث فى أغلب الأحيان أن تجد هذه العقول فى هملت مجالا تحقق فيه وجودها تحقيقا فنيا . من هذا النوع كان عقل جوته الذى جعل من هملت فرترا ، وعقل كولردج الذى جعل من هملت كودلردچا . وإنه لمن المحتمل ألا يكون واحد من هذين الرجلين قد ذكر - أثناء كتابته عن هملت - أن واجبه الأول هو دراسة عمل فنى . إن نوع النقد الذى كتبه جوته وكولردچ - عندما كتبا عن هملت - هو أكثر الأنواع الممكنة تضليلا . فقد كان لهما من البصيرة النقدية مالا خلاف عليه وكان كلاهما قادرا على أن يلبس ضلالاته النقدية ثوب الحقيقة وذلك بجعل هملت الذى خلقاه يحل محل هملت شكسبير ، متوسلين إلى ذلك بمواهبهما الخلاقة . وإنه لينبغى علينا أن نحمدالله لأن ولتر پاتر لم ينتبه إلى هذه المسرحية .

ثمة كاتبان فى عصرنا هما مستر ج . م . روبرتسون والأستاذ ستول ، بجامعة منيسوتا ، قد أصدرا كتيبات يمكن أن يثنى المرء عليها لأنها تتجه فى الاتجاه المخالف . فمستر ستول يخدمنا إذ يذكرنا بمجهودات نقاد القرنين السابع عشر والثامن عشر[١] قائلا : « لقد كانوا يعلمون عن علم النفس أقل مما يعلمه نقاد هملت الأحدث منهم عهدا ولكن روحهم كانت أقرب إلى روح فن شكسبير . ولما كانوا قد أصروا على أهمية تأثير المسرحية ككل أكثر من اهتمامهم بالشخصية الرئيسية فيها فقد كانوا أقرب بطريقتهم القديمة إلى سر الفن المسرحى على وجه العموم » .

إن أى عمل فنى - من حيث هو كذلك Qua - لا يمكن تفسيره ، فليس هناك ماتفسره . وكل مانستطيعه هو أن ننقده على أساس معايير مقارنين إياه بما عداه من أعمال فنية . وإذا أردنا « تفسيره » فليكن عملنا الأساس هو أن نقدم الحقائق

(١) أذكر بهذه المناسبة أنى لم أرقط أى دحض مقنع لاعتراضات توماس رايمر على مسرحية « عطيل »

التاريخية المتصلة بهذا العمل والتى يجهلها القارىء -ويرينا مستر روبرتسون - وهو يوفق في ذلك غاية التوفيق - كيف أن النقاد قد أخفقوا فـى « تفسيرهم » لمسرحية « هملت » وذلك لأنهم تجاهلوا حقيقة ينبغي أن تكون واضحة تمام الوضوح : وهى أن مسرحية هملت مبنية من عدة طبقات وأنها تمثل مجهود مجموعة من الأدباء حاول كل منهم أن يستخلص أقصى مايمكن استخلاصه من عمل سابقيه . ولسوف تبدو لنا مسرحية شكسبير عن هملت ذات شكل مختلف تماما إذا نحن لم نتناول حدث المسرحية كله باعتباره من تصميم شكسبير وإنما ندرك أن المسرحية مؤلفة من مواد يعوزها الصقل ظلت بها حتى فى شكلها النهائى .

ونحن نعلم أنه قد سبقت مسرحية شكسبير مسرحية لتوماس كيد تلك العبقرية الدرامية (إن لم نقل الشعرية) الفريدة التى ترجح كل الدلائل أنها صاحبة مسرحيتين مختلفتين تمام الاختلاف كـ « المأساة الإسبانية » وآردن فيقرشام وإن كنه تلك المسرحية يمكن الاستدلال عليه من ثلاثة مصادر : من مسرحية « المأساة الإسبانية » ذاتها ومن حكاية بلفوريه التى لابد وأن تكون مسرحية كيد عن هملت قد قامت عليها ، ومن نسخة مثلت فى ألمانيا أثناء حياة شكسبير وبها من الدلائل القوية مايرجح أنها أعدت من المسرحية السابقة عليها لا التالية لها . ومن هذه المصادر الثلاثة يتضح أن الدافع فى أقدم هذه المسرحيات عهدا لم يكن يعدو أن يكون الانتقام ، وأن الحدث أو تأخير إنجازه كما هو الشأن فى « المأساة الإسبانية » انما كان راجعا لصعوبة قتل الملك المحاط دائما بالحرس ولا شىء غير ذلك وأن هملت قد ادعى « الجنون » لينجو من الشبهات ونجح فى ذلك . أما فى النص النهائى لمسرحية شكسبير فإننا نجد - عوضا عن ذلك - أن ثمة دافعا أهم من الانتقام « يفل حد » الدافع الآخر وأن تأخير الانتقام ليس مرجعه الضرورة أو اللزوم وأن « جنون » هملت لا يؤدى إلى تسكين شكوك الملك وإنما يوقظ هذ الشكوك . وهذ التغيير - على أية حال - ليس كاملا إلى الحد الذى يجعله مقنعا . والأكثر من ذلك إننا نجد فى مسرحية شكسبير مشابهات لفظية لبعض مافى « المأساة الإسبانية » بما لايدع مجالا للشك فى أن شكسبير فى بعض المواضع لم يكن يعدو أن يكون « منقحاً » لنص كيد . وأخيرا فهناك مناظر لاتفسير لوجودها - كمناظر پولونيوس ولا يرتس أو مناظر پولونيوس وريـنالدو - ولاعذر لشكسبير فيها . وأسلوب النظم فى هذه المناظر ليس أسلوب كيد كما أنه ليس من المحقق أن يكون شكسبير هو صاحبها . ويعتقد مستر روبرتسون أن هذه المناظر كانت جزءا من مسرحية كيد الأصلية ثم تناولها كاتب ثالث - ربما كان تشاپمان - وذلك قبل أن يمس شكسبير المسرحية منتهيا - بحجج منطقية قوية - إلى أن مسرحية

كيد الأصلية – شأنها فى ذلك شأن بعض مسرحيات الانتقام الأخرى – قد كانت تقع فى جزء ين يتألف كلاهما من خمسة فصول . وفى اعتقادنا أن هذه النتيجة التى ينتهى إليها مستر روبرتسون من اختباره هى نتيجة لاتقبل النقض . فمسرحية شكسپير – بقدر ماهى من تأليفه – قد كانت مسرحية تتناول تأثير جرم الأم فى ابنها وشكسپير قد كان عاجزا عن فرض هذا الدافع بنجاح على المادة « الجموح » فى المسرحية القديمة .

أما عن وجود « الجموح » فذاك ما لا مجال للشك فيه . إن مسرحية « هملت » أبعد ماتكون عن أن تعد درة شكسپير ومن المحقق أنها فشل فنى . إنها مربكة من عدة نواح ومقلقة إلى حد لانجده فى أى من المسرحيات الأخرى . وهى أطول تلك المسرحيات جميعا وربما كانت المسرحية التى تجشم فيها شكسپير أكبر قدر من العناء ورغم ذلك فقد ترك فيها مناظر متدافعة لا لزوم لها يكفى ليلاحظها المرء أن يراجعها مجرد مراجعة سريعة . وأسلوب النظم متفاوت . فالأبيات التى من هذا القبيل :

انظر ، إن الصباح فى ثوبه الوردى

يخطو على ظل تلك الربوة النامدة فى الشرق

إنما تنتمى إلى أسلوب شكسپير فى « روميو وچوليت » . والأبيات الواردة فى الفصل الخامس – المنظر الثانى :

سيدى ، قد نشب فى قلبى صراع لم يدع لى مجالا للنوم ..

نهضت من قمرتى

وقد ألقيت على بحلتى البحرية وفى الظلام

ووضعت يدى على لفافتهم سعيت أبحث عنهم : وتم لى ماأردت

هى من أنضج ماكتب فكلا الصنعة والفكر يهتزان . ومن المؤكد أننا محقون إذا رددنا المسرحية – ومعها تلك المسرحية الأخرى الشائقة تشويقاً عميقا والتى تتميز بمادتها « الجموح » ونظمها المدهش : « دقة بدقة » – الى فترة تأزم تلتها مآسيه الناجحة التى بلغت ذروتها فى « كوريولا نوس » وقد لا تكون مسرحية « كوريولا نوس » شائقة كمسرحية « هملت » ولكنها مثل « أنطونى وكليوپاترا » نجاح فنى مؤكد . وإنه لمن المحتمل أن يكون عدد الذين يظنون مسرحية « هملت » عملا فنيا لأنها شائقة أكبر من عدد الذين يظنونها شائقة لأنها عمل فنى .

إن مسرحية هملت هى « موناليزا » الأدب .

إن مبررات فشل مسرحية « هملت » لاتتضح للوهلة الأولى . ولاريب فى أن مستر روبرتسون محق حينما ينتهى إلى أن الانفعال الأساس فى المسرحية هو إحساس الابن نحو أمه المذنبة :

« إن نغمة هملت هى نغمة من قاسى عذابات مرجعها نزول أمه إلى الحضيض ... وذنب الأم يكاد أن يكون دافعا لايحتمل فى الدراما ولكن شكسبير وجد نفسه ملزما باستبقائه وتوكيده كيما يقدم حلا نفسيا أو بالأحرى يشير إليه » .

ليست هذه – بأى حال من الأحوال – هى الحكاية كاملة . فليس مجرد « ذنب الأم » هو الشىء الذى لايمكن معالجته مثلما عالج شكسبير شك عطيل أو افتتان أنطونى أو كبرياء كوريولانوس . لقد كان من الممكن لهذا الموضوع أن يشرح – على نحو مفهوم – فى مأساة كتلك المآسى وأن تجىء مثلها مفهومة ذات حياة كاملة تحت ضوء الشمس . ولكن مسرحية « هملت » – كالسوناتات – زاخرة بمادة لم يستطع صاحبها أن يخرجها إلى دائرة الضوء أو يتأملها أو يعالجها فنيا . وإذا بحثنا عن مصدر هذا الشعور وجدنا أنه من العسير – كما هو عسير فى السوناتات – أن نحدد له موضعا معينا . فليس فى إمكانك أن تشير إليه فى أحاديث المتكلمين . ومن المحقق أنك لو فحصت مناجاتى النفس الشهيرتين فى المسرحية لوجدت نظمهما من النوع الشكسبيرى ولكنك ستجد أن مضمونهما يمكن نسبته إلى كاتب آخر كمؤلف مسرحية « انتقام بوسى دامبوا » (الفصل الخامس – المنظر الأول) . فنحن لانجد« هملت » شكسبير فى أحداث المسرحية ولا فى أى جزء قد يعن لنا أن نختاره بقدر مانجده فى نغمة غير منكورة لاتتوافر بشكل غير منكور فى المسرحية القديمة .

إن السبيل الوحيد للتعبير عن الوجدان فى شكل فنى هو العثور على « معادل موضوعى » أو – بعبارة أخرى – مجموعة من الموضوعات أو موقف أو سلسلة من الأحداث تكون شكلا لذلك الوجدان « المحدد » بحيث أنه عندما تقدم الوقائع الخارجية – التى ينبغى أن تنتهى بخبرة حسية – يثار الوجدان على الفور . ولو أنك فحصت أى مأساة من مآسى شكسبير الأقرب إلى النجاح لوجدت فيها هذا التعادل الدقيق . ستجد مثلا أن الحالة الذهنية لليدى مكبث وهى تسير أثناء نومها قد انتقلت إليك من طريق تجميع الانطباعات الحسية الخيالية تجميعا يتسم بالحذق وأن كلمات ماكبث عند سماعه بموت زوجته تصدمنا – فى سياق الحوادث – وكأنها تنطلق أوتوماتيكيا من آخر حدث فى السلسلة . فـ « الحتمية » الفنية تكمن فى الملائمة الكاملة بين العاطفة وما هو خارجى . وهذا بالضبط ماينقص مسرحية « هملت » . فهملت (الرجل) تسيره عاطفة لايمكن التعبير عنها ؛ لأنها « أزيد » من الوقائع التى تبدو لنا . والفرض

القائل بأن هملت صورة مطابقة لصاحبه فرض صحيح بهذا المعنى : إن حبوط هملت عند غياب المعادل الموضوعى لأحاسيسه ليس إلا امتدادا لحبوط خالقه أمام مشكلته الفنية . وهملت يواجه صعوبة تتمثل فى أن اشمئزازه مرجعه أمه ولكن هذه الأم ليست معادلا كافيا للاشمئزاز : فاشمئزازه يحتويها ويزيد عليها . ومن ثم فهو لايستطيع أن يتفهم شعوره ولا يستطيع أن يموضعه فيظل شعوره يسمم حياته ويعوق تصرفه . ليس فى الأعمال التى يمكن القيام بها مايرضى شعوره وليس فيما يستطيع شكسبير أن يصنعه بالحبكة مايستطيع أن يفسر لهملت نفسه . وينبغى أن نلاحظ أن طبيعة معطيات données المشكلة تعوق التعادل الموضوعى : فزيادة جرم جرترود قد كانت بحيث تقدم شكلا لانفعال مختلف تماما في هملت وماسلبية شخصيتها وضآلة شأنها إلا « السبب » فى أنها توقظ فى هملت إحساسا تعجز عن أن تمثله .

وقد كان « جنون » هملت طوع أمر شكسبير ، وكان هذا الجنون فى المسرحية القديمة خدعة بسيطة نفترض أن الجمهور ظل – حتى النهاية – مدركا أنها خدعة . لكنها عند شكسبير أقل من الجنون وأكبر من ادعاء الجنون . فطيش هملت وتكراره للعبارات وتورياته ليست جزءا من خطة متعمدة يراد بها المواربة وإنما هى شكل من أشكال التفريج الوجداني عن نفسه . وفى شخصية هملت نجد بهلوانية وجدان لايجد متنفسا في ميدان العمل كما نجد فى شخصية كاتب المسرحية بهلوانية وجدان لايستطيع أن يعبر عنه فى شكل فنى . وإن الإحساس الحاد – نشوان كان أو مرعبا دون موضوع أو زائدا عن موضوعه – لهو شيء قد خبره كل إنسان حساس ولا ريب فى أنه موضوع يصلح لأن يدرسه علماء الأمراض . وهو يساور المرغالبا فى طور المراهقة : وبينما ينيم الشخص العادى هذه الأحاسيس أو ينحيها جانبا حتى يتلائم مع الحياة العملية فإن الفنان يبقيها حية متوسلا إلى ذلك بقدرته على تعميق العالم تعميقا يلائم انفعالاته . إن هملت لافورج مراهق أما هملت شكسبير فليس مراهقا ولايحتاج إلى ذلك التبرير والاعتذار . وينبغى علينا أن نعترف – ببساطة – بأن شكسبير قد عالج هنا مشكلة أثبتت أنها أكبر منه . أما لماذا عالجها على الإطلاق فسؤال محير لاجواب له . وليس فى مستطاعنا أن نعرف قط تحت ضغط أى خبرة حاول أن يعبر عما لاتعبر الكلمات عن بشاعته . إننا محتاجون إلى حقائق كثيرة عن سيرته ونحن نريد أن نعرف ما إذا كان قد قرأ مونتانى (٢ : ١٢) « دفاع ريمون سيبون » Apologie de Raimond Sebond ومتى كان ذلك وما إذا كان قد قرأه بعد خبرة شخصية أو أثناء اجتيازه هذه الخبرة . علينا – فى الختام – أن نعرف شيئا لا تعيننا على معرفته الفروض لأننا نفترض فيه أن يكون خبرة زادت – كما تدل الدلائل – عن الوقائع . أو بعبارة أخرى : ينبغى أن نفهم مالم يفهمه شكسبير نفسه .

دانتى

(١٩٢٠)

إن مسيو بول ڤاليرى ، وهو كاتب أكن له احتراما كبيرا ، قد وضع فى أحدث تقرير له عن الشعر فقرة يلوح لى أن صحتها أمر مشكوك فيه جدا . ولم أر مقالته كاملة ولا أعرف هذا المقتطف إلا على النحو الذى يظهر عليه فى كلمة نقدية فى الـ « أثينيوم » (٢٣ يوليو ١٩٣٠) :

La philosophie, et même la morale tendirent à fuir les ocuvres pour se placer dans les réflexions qui les précèdent ..

Parler aujourd'hui de poesie philosophique (fût-ce-en invoquant

Alfred de Vigny, Leconte de Lisle, et quelques autres) , c'est naivement confondre des conditions et des applications de l'esprit incompatibles entre elles. N'est -ce pas oublier que le but de celui qui spécule est de fixer ou de créer une notion-c'est -à- dire un **pouvoir** et un **instrument de pouvoir**, cependant que le pòete moderne essaie de produire en nous un **état** et de porter cet état exceptionnel au point d'une jouissance parfaite ...

« إن الفلسفة ، بل والأخلاق نفسها ، تميل إلى الهروب من الأعمال (الفنية) لكى تضع نفسها فى التأملات السابقة عليها ... إن الكلام اليوم عن الشعر الفلسفى (حتى ولو بالإهابة بألفرد دى ڤينى ولوكونت دى ليل وبعض الشعراء الآخرين) هو فى واقع الأمر نوع من الخلط الساذج بين أحوال وظروف عقلية يعارض بعضها بعضا . أليس هذا تجاهلا للحقيقة التى تقول إن غرض المتأمل هو تثبيت فكرة أو أن يولد فكرة - أى توليد قوة متسلطة أو أداة قوة فى حين أن الشاعر الحديث يحاول أن يولد فينا حالة وأن يصل بهذه الحالة الاستثنائية إلى حد البهجة الكاملة » .

ربما أكون ظالما لمسيو ڤاليرى ظلما ينبغى علىَّ إصلاحه ، حين أحظى بمتعة قراءة مقالته كاملة . ولكن هذه الفقرة توحى بوجود أكثر من خطأ واحد فى التحليل . فهى ، فى المحل الأول ، توحى بأن الأوضاع قد تغيرت ، وأن الشعر « الفلسفى » ربما كان مسموحا به فى وقت من الأوقات ، ولكنه أصبح الآن لا يطاق (ربما بسبب ازدياد

التـخـصص فى العـالم الحـديث) . ونحن نضطر إلى أن نفتـرض أن مـالا نحبـه فى عصرنا لم يكن قط فنا جيدا ، وأن ما يلوح لنا جيدا قد كان كذلك على الدوام . ولئن ظل أى شعـر فلسفى محتفظا بقيمته – وهى قيمة نفشل فى أن نجدها فى الشعر الحديث الذى ينتمى إلى هذا النوع نفسه – فإننا نفحصه على أساس فرض مؤداه أننا سنجد بينهما اختلافا ما لا يكون لمجرد اختلاف التاريخ صلة به . غير أننا إذا ذهبنا إلى أن فى الشعر الأقدم عهدا عنصرا « فلسفيا » وعنصرا « شعريا » يمكن الفصل بينهما ، فستكون لدينا مهمتان ينبغى أداؤهما . علينا أن نبين أولا فى حالة محددة – وحالتنا هنا هى دانتى – أن الفلسفة أساسية للبناء وأن البناء أساس للجمال الشعرى للأجزاء ، وينبغى أن نبين أن الفلسفة مستخدمة على شكل مختلف عن ذلك الذى تتخذه فى قصائد فلسفية نسلم بأنها غير ناجحة . وإذا كان مسيو ڤاليرى مخطئا فى طرده الكامل لـ « الفلسفة » ، فربما كان أساس الخطأ هو تفسيره المزكى ، على ما يظهر ، لجهود الشاعر الحديث ، خاصة وأن هذا الأخير يسعى إلى أن « يولد فينا **حالة** » .

من الواضح أن الشعراء الفلسفيين الباكرين ، پارميند يز أوإمپدوكليس ، كانوا أشخاصا ذوى إلهام فلسفى غير خالص . ونحن نجد أنه لا أسلافهم ولا خلفهم قد عبروا عن أنفسهم نظما : لقد كان پارميند يزوامپدوكليس أشخاصا يجمعون إلى مقدرتهم الفلسفية الصادقة قدرا طيبا من عاطفة مؤسس نسق دينى من الدرجة الثانية . لم يكونوا مولعين بالفلسفة ، أو الدين ، أو الشعر فقط وإنما بشىء هو مزيج من هذه الأشياء الثلاثة ، ومن هنا كان صيتهم ، كشعراء ، منخفضا . وكفلاسفة ، ينبغى أن يعدوا أدنى مرتبة بكثير من هيراقليطس ، أو زينو ، أو أناكساجوراس ، أو ديمقريطس . أما قصيدة لوكريتوس فمسألة مختلفة تماما . ذلك أن لوكريتوس كان شاعرا لا ريب فيه . إنه يحاول إذاعة نسق فلسفى ، ولكن بدافع مختلف عن ذلك الذى كان يدفع پارميند يز أو امپدوكليز ، لأن هذا النسق كان موجودا فعلا : وهو إنما يحاول ، فى الواقع ، أن يعثر على المعادل الشعرى العينى لهذا النسق – أن يعثر على معادله الكامل فى الرؤية . غاية الأمر أنه ، باعتباره مبتكرا فى هذا الفن ، يتأرجح بين الشعر الفلسفى والفلسفة . ومن ثم فإننا نقع على قطع من هذا النوع :

غير أن سرعة الصواعق عظيمة ، وضربتها قوية ، وهى تجرى فى مجراها بهبوط سريع ، لأن القوة حين تثار أولا فى جميع الحالات تحشد ذاتها فى السحب و .. الآن فلنتغن بما يسبب حركة النجوم ... وعلى ذلك فإنه من بين جميع الروائح المختلفة التى تدخل المنخارين ، يصل أحدها إلى مدى أبعد مما يصل إليه سواها ..... [١] .

(١) ترجمة مونرو ، والمقتطفات مأخوذة من مواضع متpassim

غير أن اتجاه لوكريتيوس الحق هو أن يعبر عن رؤية منظمة لحياة الإنسان ، بنشاط كبير فى الصور الشعرية الحقة ، وملاحظة ثاقبة فى كثير من الأحيان .

Quod petiere, permunt arte faciuntque dolorem

corporis et dentesinlidunt saepe labellis

oxculaque adfligunt, quia non est pura voluptas

et subsunt qui instigant laedere id ipsum quodcumque est, rabics unde illaec germina surgunt .....

أما ما يشتهون ، فإنهم يكبتونه بشدة ، ويجتلبون ألم الجسم ، وهم غالبا ما ينشبون الأسنان فى الشفاه ويرتشفون القبلات بعنف ، لأن رغبتهم غير طاهرة وثمة مثيرات خفية تكمن (فى نفوسهم) تحضهم على الإضرار بهذا الأمر ذاته أيا كان ، ومن ثم ينبجس مس الجنون .

medio de fonte leoprum

surgit amari aliquid quod in ipsis floribus angat ....

من قلب ينبوع اللذات ذاته

يتفجر تيار من المرارة يسمم رحيق الزهور

nec procumbere humi prosrtatum et pandere palmas

ante deum delubra nec aras sanguine multo

spargere quadrupedum nec votis nectere vota,

sed mage pacata posse omnia mente tueri.

(التقوى الحقيقية) لا فى أن تلغط لكل محراب ، منبطحا على الأرض ، وأن تمد كفيك أمام معابد الآلهة ، ولا فى أن تغرق المذابح بفيض من دماء ذوات الأربع ، ولا فى أن تلحق القسم بالقسم .

بل أكثر منه فى أن تكون قادرا على تأمل كل شىء بعقل أمين .

لم تكن الفلسفة التى تناولها لوكريتيوس غنية بما فيه الكفاية من حيث الإحساس ، وقد اتجهت إلى الحياة على نحو أكثر توحدا من أن تقدم مادة لقصيدة ناجحة تماما .

وكانت عاجزة عن التمدد الكامل الذى يجعل منها رؤية خالصة . بيد أنه يجمل بى أن أسأل مسيو ڤاليرى عما إذا كان « هدف » قصيدة لوكريتوس هو أن « يثبت أو يخلق فكرة » أو يصوغ « أداة ذات قوة » .

لا ريب فى أن مجهود الفيلسوف الجدير بهذا الإسم ، أى الرجل الذى يحاول أن يعالج أفكارا فى حد ذاتها ، ومجهود الشاعر ، الذى ربما يكون يسعى إلى أن **يحقق** هذه الأفكار ، لايمكن أن يمارسا فى آن واحد . غير أن هذا لا ينفى أن الشعر يمكن أن يكون ، بمعنى من المعانى ، فلسفيا . فبوسع الشاعر أن يعالج أفكارا فلسفية ، لا باعتبارها مادة للمناقشة ، وإنما باعتبارها مادة للفحص . والصورة الأصلية للفلسفة لا يمكن أن تكون شعرية . غير أن الشعر يمكن أن تخترقه فكرة فلسفية ، ويستطيع أن يعالج هذه الفكرة عندما تصل إلى مرحلة القبول التام ، وعندما تكاد تصبح تعديلا فيزيقيا . ولو أننا فصلنا بين الشعر والفلسفة كلية ، لكان معنى ذلك أن نوجه تهمة خطيرة لا إلى دانتى وحده ، وإنما إلى أغلب معاصريه أيضا .

كان دانتى منتفعا بأساطير ولاهوت تمثلتهما الحياة على نحو أكمل مما حدث للوكريتيوس . إنه لمن الغريب أنه ليس المنتقصين من قدر دانتى ، كپترارك «بنتاميرون» عند لاندور (إذا كان لنا أن نعزو مثل هذه الكلمة الشديدة إلى شخصية على مثل هذا القدر من اللطف) هم وحدهم الذين أصروا على انفصال « شعر » دانتى عن «تعاليمه» وإنما أيضا بعض المعجبين به . وأحيانا ما يخلط بين الفلسفة والألجورية . فالفلسفة مكون ، وجزء من عالم دانتى بقدر ماهى جزء من الحياة . أما الألجورية فهى الصقالة التى تبنى عليها القصيدة . ونحن نجد أن كاتبا أمريكيا لكتيب قصير عن دانتى ، هو المستر هنرى دوايت سيد جويك ، يرغب فى تحسين فهمنا لدانتى كـ « زعيم روحى » يقول :

« لقد كان هذا الجحيم الحرفى ، فى نظر دانتى ، مسألة ثانوية ، وكذلك هو فى نظرنا فهو ونحن معنيون بالألجورية . وهذه الألجورية بسيطة . إن الجحيم هو غياب الله . وإذا بدأ القارىء بأن يدرك أنه يقرأ عن الخطيئة ، بمفهومها الروحى ، فلن يضيع منه الخيط قط ، وإنما هو لا يحار أبدا ، ولا ينزلق قط إلى الدلالة الحرفية » .

ودون أن نتوقف لنسائل مستر سيد جويك عن الفرق بين الخطيئة الحرفية والخطيئة الروحية ، فقد يكون لنا أن نؤكد أن ملاحظاته مضللة . ولا ريب فى أن الألجورية ينبغى حملها على محمل الجد ، كما أنه من المحقق أن « الكوميديا » هى ، على نحو ما ، « تربية خلقية » . فالمسألة هى أن تجد صيغة تعبر عن التراسل بين هذا

الأول وذلك الأخير ، لتقرر ما إذا كانت القيمة الخلقية تتجاوب مباشرة مع الألجورية . ومن السهل علينا أن نتحقق من الأهمية التى كان دانتى يعزوها إلى المنهج الأليجورى ففى « المأدبة » Convivio يخبرنا جادا بما يلى :

إن التصميم الأساسى (للأناشيد) هو أن يؤدى بالبشر إلى المعرفة والفضيلة ، كما سيتبين من تقدم صدقهما .

وهو يعطينا كذلك التفسيرات الأربعة المألوفة للأنشودة : الحرفى ، والأليجورى ، والخلقى ، والصوفى . ويكرر علينا دارس مبرز كمسيو هوفيت ، المرة تلو المرة ، عبارة « تعليمية النية » "didactique d`intention" فنحن نتقبل الأليجورية وحين تتقبل ، تكون هناك طريقتان مألوفتان لمعالجتها . فقد يتوقف المرء ، مع مستر سيد چويك ، عند دلالتها للباحث عن « الضوء الروحى » أو قد يرثى المرء ، مع لاندور ، للآليات الروحية ، ولا يجد الشاعر إلا فى القطع التى يحرر نفسه فيها من أهدافه الدينية . وليس بإمكاننا أن نتفق مع أى من وجهتى النظر هاتين . إن مستر سيد چويك يضخم « الواعظ والنبى » ويقدم دانتى كأشعياء أوكارلايل أكثر تفوقا . أما لاندور فيدخر الشاعر ويلوم التصميم ويستنكر المبادىء السياسية . إن بعض أغلاط لاندور محسوسة أكثر من أغلاط سيد چويك . فهو يخطىء ، فى المحل الأول ، حين يحكم على دانتى بمعايير الملحمة الكلاسيكية . ولتكن « الكوميديا » ماتكون ، فإنها ليست ملحمة . ويقول مسيو هوفيت مصيبا :

Rechercher dans quelle mesure le pòeme se rapproche du genre classique de lepopée, et dans quelle mesure il s'en écarte, est un exércice de rhétorique entièrement inutilé, puisque Dante, à n`en pas douter, n`a jamais eu l'intention de composer une action épique dans les régles.

« إن محاولة البحث عن مدى الصلة التى تربط القصيدة بالملحمة فى نمطها الكلاسيكى ، وإلى أى حد تبتعد عنه ، إنما هى نوع من التمرين البلاغى العقيم إلى أقصى حد ، خاصة أنه لا شك فى أن دانتى لم يقصد أبدا إلى أن يؤلف عملا ملحميا بالمعنى المتعارف عليه لهذه الكلمة » .

غير أن يجمل بنا أن نحدد إطار قصيدة دانتى من واقع النتيجة ، كما من واقع النية . ليس للقصيدة إطار فحسب ، وإنما شكل أيضا . وحتى لو كان الإطار «أليجوريا» فقد يكون الشكل شيئا آخر وفحص أى حكاية فى « الكوميديا » خليق بأن يبين أنه ليس فقط التفسير الأليجورى أو النية التعليمية ، وإنما الدلالة الوجدانية

نفسها ، أمور لا يمكن عزلها عن سائر القصيدة . ولاندور على سبيل المثال يلوح أنه قد أساء فهم قطعة من نوع قطعة پاولو وفرانشسكا ، بفشله فى إدراك علاقاتها :

« إن فرانشسكا فى قلب عقابها حينما تصل إلى أرق جزء من قصتها ترويها برضاء وبهجة » .

ومن المحقق أن هذا تبسيط زائف . فأن تفقد فرانشسكا كل بهجة مسترجعة قد كان خليقا بأن يكون إما فقدانا للإنسانية أو تخففا من اللعنة . إن النشوه – مع الهزة الحاضرة عند تذكرها – إنما هى جزء من التعذيب . وليست فرانشسكا بالمخدرة ولا بالمصلحة : وإنما هى لا تعدو أن تكون موضع لعنة . وإنه لجزء من اللعنة أن تخبر رغائب لم يعد بمقدورك إشباعها . ذلك أن الأرواح فى جحيم دانتى ليست ميتة ، كما هو الشأن معها ، فى أكثر الأحيان ، فى الحياة . وإنما هى ، من الناحية الفعلية ، فى أقصى عذاب يقدر عليه كل منها .

E il modo ancor m'offende.

وإنه لمن الغريب أن نجد مستر سيد چويك ، الذى يقف استحسانه على الطرف المقابل لاستحسان لاندور ، يقع فى خطأ مشابه . إنه يقول .

« فى لقاء « يوليسيز » كما فى لقاء بيرديلا فينا وبرونيتو لاتينى ، يذوب الواعظ والنبى فى الشاعر . »

فهنا ، مرة أخرى ، تبسيط زائف . ليس لهذه القطع جمال استطرادى . وحالة برونيتو موازية لحالة فرانشسكا . إن انفعال القطعة يكمن فى امتياز برونيتو فى اللعنة – فهو روح جديرة بالإعجاب إلى حد كبير ، عنيدة إلى حد كبير .

e parve de costore

Quegliche vince e non colui che perde.

وظهر من بينهم

أنه من يظفر ، وليس ذلك الذى يخسر*

وأنا أظن أنه لو تدبر سيد چويك كلمات يوليسيز الغريبة

com ' altrui piacque,

* جميع المقتطفات الدانتية فى هذا المقال مأخوذة من ترجمة د . حسن عثمان للكوميديا الإلهية (دار المعارف) (م) .

كما راق للغير

لما قال إن الواعظ والنبى قد ذابا فى الشاعر . إن « الواعظ » و « النبى » اصطلاحان بشعان . غير أن ما يعنيه مستر سيد چويك بهما إنما هو شيء من المحقق أنه لا « يذوب فى الشاعر » وإنما هو جزء من الشاعر .

وبوسع مجموعة متنوعة من المقتطفات أن تمثل للتأكيد القائل بأنه ما من انفعال يتأمله دانتي فى حد ذاته أو لأجل ذاته فقط . إن انفعال الشخص ، أو الانفعال الذى يحبو به اتجاهنا الشخص ، لا يضيع أو يتناقص قط ، وإنما يحفظ دائما كاملا ولكنه يتعدل بالوضع المعزو إلى الشخص فى التصميم الأبدى ويتلون بجو سكن ذلك الشخص فى أحد العوالم الثلاثة . وليس فى أى من شخصيات دانتي ذلك الابهام الذى يؤثر فى لوسيفار ملتون . إن الملعونين يحتفظون بأى درجة من الجمال ، أو الجلال ، كانت صوابا لهم ، فى أى يوم من الأيام ، وهذا يعمق وكذلك يبرر لعنتهم . فكما هو الشأن مع ياسون :

Guarda quel grande che vione

E per dolor non par lagrima spanda,

Quanto aspetto reale ancor ritiene

انظر إلىْ ذلك العظيم الذى يأتى نحونا ،

ويبدو أنه لا يذرف لألمه دمعة

أى مظهر ملكى لا يزال يحتفظ به !

تغدو جريمة برتراند أشد فظاعة . إن آدامو المنتقم يتطلب عنفا أكبر ، وأغلاط أرنو تصوب :

Poi s'ascose nel foco che gli affina.

ثم توارى فى النار التى تطهرهم .

وإذا كان الانفعال الفنى الذى تقدمه أى حكاية فى « الكوميديا » معتمدا على الكل ، فإننا نستطيع أن نتقدم للبحث عن كنه التصميم بأكمله . إن فائدة الألجورية والفلك واضحة . فالإطار الآلى ، فى قصيدة على مثل الاتساع فى المدى ، قد كان أمرا ضروريا . وكما أن مركز ثقل الانفعالات أبعد عن الفعل الإنسانى الواحد ، أو عن نسق من الأفعال الإنسانية الخالصة ، منه فى المسرح أو الملحمة ، فكذلك نجد أن الإطار

ينبغى أن يكون أشد صناعية ، وأكثر آلية ظاهريا . ليس من الجوهرى أن تفهم الأليجورية أو الفلك الذى لا يكاد يفهم - وإنما الشيء الجوهرى الوحيد هو أن يكون وجودهما مبررا . إن التركيب الوجداني داخل هذه الصقالة هو ما ينبغى فهمه - فالتركيب قد صار ممكنا بفضل الصقالة . وهذا التركيب بمثابة سلم مرتب من الانفعالات الإنسانية . لا جميع الانفعالات الإنسانية بالضرورة . وعلى أية حال ، فإن جميع الانفعالات محدودة ، وهى تكتسب أيضا اتساع دلالة بفضل مكانها فى التصميم .

غير أن تقديم دانتى للانفعالات هو أشمل ضروب التقديم التى قام بها كاتب وأكثرها ترتيبا . إن طريقة دانتى فى تناول أى انفعال يمكن أن تقابل لا بطريقة شعراء « ملحميين » آخرين ، قدر ما يلائمها أن تقابل بطريقة شكسبير . إن شكسبير يتناول شخصية يظهر أن وجدانا بسيطا يسيطر عليها ، ويحلل الشخصية والوجدان ذاته . وينقسم الوجدان إلى مكوناته - ولعله أن يدمر أثناء هذه العملية . لقد كان عقل شكسبير واحدا من أكثر العقول التى وجدت نقدية . ودانتى من ناحية أخرى لا يحلل الانفعال قدر ما يكشف عن علاقاته بالانفعالات الأخرى . ومعنى هذا أنك لا تستطيع أن تفهم « الجحيم » Inferno بدون « المطهر » Purgatorio و « الفردوس » Paradiso يقول يترارك لاندور : « إن داننى هو الأستاذ العظيم المثير للاشمئزاز » . وهذا حق ، رغم أن سوفوكليس يدانيه فى ذلك ، مرة واحدة ، على الأقل .

ولكن الاشمئزاز الذى من نوع اشمئزاز دانتى ليس نماء مفرطا لرجع واحد ، وإنما هو لا يكتمل ويفسر إلا بالأنشودة الأخيرة من « الفردوس » Paradiso

La forma universal di questo nodo,

credo ch'io vidi, perchè Piudi largo

dicendo questo, mi sento chio godo.

وأعتقد أنى رأيت الصورة العامة لهذه العروة الوثقى ، إذ أشعر بحديثى عنها أن بهجتى تشتد بها وتذكو .

إن تأمل البشع أو القبيح أو المثير للاشمئزاز بواسطة الفنان هو الوجه الضرورى والسلبى للاندفاع إلى السعى وراء الجمال . ولكن ليس كل الفنانين بقادرين على أن ينجحوا ، كما نجح دانتى ، فى التعبير عن كل الدرجات من السلبى إلى الإيجابى . فالسلبى هو الأكثر إلحاحا .

إن تركيب الانفعالات الذى تعتبر الألجورية بمثابة الصقالة الضرورية له كامل من

أكثر الأشياء حسية إلى أكثرها ذهنية إلى أكثرها روحانية . ودانتى يعطينا تقديما عينيا لأكثر الأشياء روغانا :

Pareva a me che nube ne coprisse

lucida, spessa, solida e polita;

quasi adamante che lo sol ferisse .

Per entro sè l'eterna margarita

ne recepette, com'acqua recepe

raggio di luce, permanendo unita.

أو

Nel suo aspetto tal dentro mi fei,

qual si fe' Glauco nel gustar dell'erba,

che il féconsorto in mar degli altri dei, (1)

ويتأملى إياها أصبحت فى باطنى ،

كما أصبح جلاوكوس بتذوقه من العشب

الذى يجعله فى البحر ربا بين سائر الأرباب .

ومرة أخرى نجد فى « المطهر » Purgatorio ، وعلى سبيل المثال فى الأنشودة السادسة عشرة والأنشودة الثامنة عشرة ، قطعا هى عرض خالص للفلسفة ، فلسفة أرسطو وقد شدت من خلال المدارس .

Lo natural e sempre senza errore,

ma l'atro puote errar per malo obbietto,

o per poco per troppo di vigore .

ولا تقع المحبة الطبيعية فى الخطأ قط ،

ولكن الأخرى تتعرض للخطأ ،

(١) انظر إباوند «روح الرومانس» ، ص ١٤٥ .

إما بخبيث مقصدها ، وإما بزيادة حرارتها أو نقصانها .

إننا هنا لا ندرس الفلسفة وإنما نحن نراها باعتبارها جزءا من العالم المنظم وهدف الشاعر هو أن يقرر رؤية . وما من رؤية للحياة يمكن أن تكون كاملة إذا هي لم تشمل الصياغة المفصحة عن الحياة كما يصنعها ذهن الإنسان :

Onde convenne legge per fren porre...

ومن أعظم مزايا قصيدة دانتي أن رؤياها قريبة من الاكتمال . ومن دلائل عظمة هذه القطعة أن مغزى أى قطعة واحدة أو أى من القطع التى تختار باعتبارها «شعرا» يظل ناقصا إذا لم ندرك المجموعة بأكملها .

وإن دانتي ليعيننا على تقديم نقد لـ « الشاعر الحديث » عند مسيو ڤاليرى ، الذى يحاول أن ينتج فينا **حالة** . إن الحالة ، فى حد ذاتها ، ليست بشىء .

إن حديث مسيو ڤاليرى يتفق تماما مع المذهب البراجماتى ومع اتجاهات عمل من نوع « تنوعات الخبرة الدينية » لوليم جيمز . فالخبرة الصوفية ، فيما يفترض ، ذات قيمة لأنها حالة مبهجة من الحدة الفريدة . غير أن المتصوف الحقيقى لا يقنع بمجرد الإحساس وإنما يتعين عليه أن يدعى – على الأقل – أنه **يرى** ، وأن الانغماس فى الألوهية ليس إلا الحد الضرورى – وإن لاح ذلك أشبه بالمفارقة – لهذا التأمل . إن الشاعر لا يرمى إلى إثارة الانفعال – فليس هذا حتى محكا لنجاحه وإنما يرمى إلى أن يسجل شيئا ، وليست حالة القارىء إلا الطريقة المعينة لذلك القارىء فى إدراك ما اقتنصته كلمات الشاعر . ودانتي قد نجح ، أكثر من أى شاعر آخر ، فى أن يعالج فلسفته ، لا باعتبارها نظرية (بالمعنى الحديث ، وليس المعنى اليونانى ، لهذه الكلمة) أو باعتبارها تعليقه أو تأمله الخاص ، وإنما باعتبارها شيئا مدركا بالحواس . وعندما يحصر أغلب شعرائنا المحدثين أنفسهم فى نطاق ما أدركوه بحواسهم فإنهم لا ينتجون لنا عادة إلا شوارد متفرقة من الحياة الساكنة ومعدات مسرحية ، ولكن هذا لا يتضمن أن منهج دانتي قد عفى عليه الزمن ، قدرما يتضمن أن رؤيتنا ربما كانت ، نسبيا ، محدودة النطاق .

ملحوظة :

لامنى صديقى الأب لابان لأنى نسبت إلى لاندور ، فى هذه المقالة، عواطف ليس إلا تعبيرا عن شخصيته الدرامية ، پترارك ، والتى هى أقرب إلى أن تتضمن لوم لاندور لحدود نظرة پترارك التاريخى إلى دانتي منها إلى أن تعبر عن رأى لاندور ذاته . وعلى ذلك يجمل بالقارىء أن يراعى هذا التصويب لاستخدامى اسم لاندور المبجل .

مختارات من كتاب

آية توقير لچون دريدن

(١٩٢٤)

إلى چورچ سينتسبرى

المحتويات

تصدير

چون دريدن

الشعراء الميتافيزيقيون

أندرو مارڤل

تصدير

كتبت المقالات الثلاث التى تؤلف هذا الكتاب الصغير منذ عدة سنوات مضت ، لكى تنشر فى الـ « تايمز لترارى سپلمنت » (ملحق التايمز الأدبى) ، الذى أدين لمحرره بتشجيعى على كتابتها ، والآن بالإذن لإعادة طبعها . ولما كانت ناقصة الكفاية كنقد فى الدوريات ، فإنها أشد حاجة إلى أن تبرر على شكل كتاب . وعلى ذلك أحتاج إلى بعض الاعتذار .

كانت نيتى هى أن أكتب سلسلة من المقالات عن شعر القرنين السابع عشر والثامن عشر : بادئا بتشاپمان ودن ومنتهيا [بالدكتور] چونسون . وقد كانت هذه الثمرة المحرمة لفراغ مستحيل خليقة أن تشغل مجلدين . وعلى أحسن تقدير ، ما كانت لتدعى الاكتمال ، وكانت الموضوعات خليقة أن تتحدد بجهلى الخاص ونزواتى . ولكن السلسة كانت خليقة أن تشمل أورليان تاونسند والأسقف كنج وصاحبى « تل كوپر » « وأباطيل الأمانى الإنسانية » ، فضلا عن سوفت وپوپ . إن مايقطعه التبذير تنتهى نواحى ضعف الشيخوخة إلى إنهائه . ويتعلم المرء كيف يوجه حياته بمزيد من الاقتصاد : وقد هجرت هذا التخطيط متابعة لسياسات أخرى . وظللت أشعر طويلا بأن شعر القرنين السابع عشر والثامن عشر ، حتى رغم أن الكثير منه أدنى إلهاما ، يمتلك أناقة وعزة لانجدهما فى شعر الشعراء الرومانسيين الرائج المدعى وخلفائهم . والدفع بهذه الدعوى على نحو مغر قد كان خليقا أن يفضى بى - على نحو غير مباشر - إلى اعتبارات عن السياسة والتعليم واللاهوت ، لم أعد أعنى بتناولها على هذا النحو . وآمل أن تحتفظ هذه المقالات الثلاث - رغم عيوبها ، وجزئيا بسببها - بخواطر معينة على شكل شفرة من شأنها ، إذا عبر عنها مباشرة ، أن يقدر لها الخزى الفورى ، متبوعا بالنسيان الدائم .

ت . س . إليوت

مختارات من كتاب

إلى لانسلوت أندروز

مقالات عن الأسلوب والنظام

(١٩٢٨)

تصدير

لو كنت أرغب فى نشر مجلد من مجموعة مقالاتى الأدبية لجاء هذا الكتاب أكبر كثيرا . وقد تحير القارئ الرغبة فى أن يعرف لماذا اخترت هذه المقالات وبهذا الترتيب . لقد رغبت فى أن أشير إلى بضع خطوط للنمو ، وإلى أن أسلخ نفسى عن نتائج معينة استخلصت من مجموعة مقالاتى « الغابة المقدسة » . ولأوضح موقفى الحالى ، فإنى أعد ثلاثة كتيبات لن تكون مكتملة قبل زمن طويل . وفى عين الوقت ، جرؤت على أن أوحد بين هذه المقالات العارضة كمجرد إشارة إلى ما يمكن أن ينتظر ، ولأدحض أى اتهام لى بالمراوغة . ويمكن وصف وجهة نظرى العامة بأنها كلاسيكية فى الأدب ، ملكية فى السياسة ، أنجلو - كاثوليكية فى الدين . وإنى لعلى وعى تام بأن المصطلح الأول غامض تماما ، يسهل أن يغدو فريسة للهراء ، وأعى أن المصطلح الثانى ليس له تعريف فى الوقت الحاضر ، ويسهل أن يغدو فريسة لما هو أسوأ من الهراء ، أعنى المحافظة المعتدلة ؛ وأما المصطلح الثالث فليس من شأنى أن أعرفه . إن القارئ غير العادى الذى تشوقه هذه المقالات المتفرقة قد تهمه الكتيبات التى أنا عاكف على إعدادها : « مدرسة دن » « ومعالم الملكية » ، « وأصول الهرطقة الحديثة » .

وإنى لأود أن أعبر عن شكرى لمحررى « ذا تايمز لترارى سپلمنت » (ملحق التايمز الأدبى) « وثيولوجى » (اللاهوت) « وذا ديال » (المزولة) نيويورك « وذا فورام » (ساحة السوق) (نيويورك) ، وهى المجلات التى ظهرت فيها هذه المقالات .

ت . س . إ

إلى أمى

المحتويات

١ – لانسلوت أندروز .

٢ – چون برامهول .

٣ – نيكولو ماكياڤيلى .

٤ – فرانسيس هربرت برادلى .

٥ – بودلير فى عصرنا .

٦ – توماس ميدلتون .

٧ – كلمة عن رتشارد كراشو .

٨ – المذهب الإنسانى عند إرڤنج بابت .

نيكولو ماكيافلى

(١٩٢٧)

« لأنه ينبغى أن نؤكد هذا عموما عن بنى الإنسان : إنهم عقوقون مذبذبون مزيفون جبناء حسودون ، ومادمت ناجحا فهم معك كلية » . إن هذه الجملة ، وجملة أخرى مشابهة منتزعة من سياقها ، قد شغلت واعتملت فى أذهان البشر لمدة أربعمائة سنة . إنها كلمات وطنى فلورنسى هادىء متقاعد غير مؤذٍ مشغول بقطع الأشجار والحديث مع الفلاحين فى ضيعته الصغيرة . لقد كان ماكيافلى مبعث عذاب لليسوعيين والكالڤنيين ، ومعبودا لأمثال نابليون ونتشة ، وشخصية محفوظة فى المسرح الإليزابيثى ، وقدوة لرجل من طراز موسولينى أو لنين . وقد دعى ماكيافلى كلبيا ، بيد أنه لا يمكن أن يكون ثمة إلهام لـ « الكلبية » أقوى من تاريخ سمعة ماكياڤلى . ومامن تاريخ يمكنه أن يصور تفاهة التأثير وفضول خيرا من تاريخ سمعة ماكياڤلى . لقد زورت رسالته الرومانتيكية المصرة منذ موته . وفى شعوذة كل قرن قد أسهم ماكياڤلى . ومع ذلك فما من رجل عظيم قد أسىء فهمه كلية مثله . إنه يوضع دائما منحرفا قليلا . إنه لا ينتمى إلى فريق أرسطو أو دانتى فى نظرية السياسة ، فقد حاول شيئا مختلفا . وهو لا ينتمى إلى فريق نابليون ، والأقل من ذلك أن ينتمى إلى فريق نتشه . وتقريراته تصلح لأى نظرية حديثة فى الدولة ، ولكنها لا تنتمى إلى أى منها .

وبمناسبة ذكرى نيكولو ماكياڤلى السنوية ، يجمل بنا ألا نهتم بتاريخ تأثيره – وهو مالا يعدو أن يكون تاريخ الطرق المختلفة التى أسىء بها فهمه – قدر ما نهتم بطبيعة فكره والأسباب التى جعلت له مثل هذا التأثير .

« وهكذا فإنى فى المحل الأول أعتقد أن من الميول العامة للإنسانية جمعاء ذلك الميل المستمر والقلق إلى السلطة بعد السلطة ، وهو ما لا يتوقف إلا بالموت » . إن هذه الكلمات التى قالها هوبز تلوح لأول وهلة وكأنها قيلت بنفس اللهجة التى قيلت بها كلمات ماكياڤلى السابق إيرادها . وكثيرا ماقرن بين اسمى الرجلين . بيد أن روح وهدف هوبز وماكياڤلى مختلفان كلية . إن كتاب « الأمير » كثيرا ما يؤخذ بنفس المعنى الذى يؤخذ به كتاب « لواياثان » (الوحش) . بيد أن ماكياڤلى ليس فقط بعيدا عن أن يكون فيلسوفا للسياسة من نوع أرسطو ودانتى ، وإنما هو أبعد من ذلك عن أن يكون فيلسوفا من نوع هوبز . إنه يمتاز بجلاء أرسطو ووطنية دانتى ، ولكنه لا يشترك مع هوبز فى الكثير . إن ماكياڤلى مكرس كلية لمهمة مكانه وزمانه ، ومع ذلك فإنه من

طريق إسلامه ذاته لقضية ولايته ، ولقضية إيطاليا المتحدة الأكبر ، والتى كان يرغب فيها ، يصل إلى موضوعية وحياد أعظم مما وصل إليهما هوبز . إن هوبز لايحركه ، على نحو حار ، مرأى الكارثة القومية ، وإنما هو معنى بنظريته . ونستطيع أن نرى أن نظريته كانت ، جزئيا ، ثمرة لضروب ضعف مزاجه الشخصى وتحريفاته . ففى أقوال هوبز عن الطبيعة الإنسانية كثيراً مانجد إسرافا فى التأكيد ولمسة ضغينة ربما كانا نابعين من إدراك لضعف حياته وخلقه وإخفاقهما . وهذا الإسراف فى التأكيد ، وهو شائع بين نمط معين من الفلاسفة منذ عصر هوبز ، يصح لنا أن نربطه بالكلبية ، ذلك أن الكلبية الحقة عيب فى مزاج المراقب وليست نتيجة نابعة ، على نحو طبيعى ، من تأمل الموضوع . إنها عكس « مواجهة الحقائق » . وليس فى ماكيافلى كلبية من أى نوع . فلا بقعة من ضروب ضعف وإخفاق حياته وخلقه تشوب زجاج رؤيته الصافى . ولا ريب أنه فى التفاصيل ، حيث يعانى معنى الكلمات تغيرا طفيفا ، نشعر بتورية ساخرة متعمدة ولكن نظرته فى مجموعها لا يفسدها أى لون انفعالى من هذا النوع . وإن نظرة إلى الحياة كهذه النظرة التى يعتنقها ماكيافلى تتضمن حالة للروح يمكن أن ندعوها حالة من البراءة . وأما النظرة التى من نوع نظرة هوبز فهى مسرحية على نحو طفيف ، تكاد تكون مسرفة فى العاطفية . إن موضوعية ماكيافلى وبراءته صفتان نادرتان إلى الحد الذى قد تكونان معه مفتاحا لكل من تأثيره المستمر فى البشر ، والتحريف المستمر الذى يعانيه فى عقول رجال أقل منه صفاءً .

لسنا نعنى أن ماكيافلى بارد وسلبى كليةً . بل إنه على العكس من ذلك يقدم دليلا آخر على أن القوة الذهنية العظيمة إنما تنبع من الأهواء العظيمة . لم يكن ماكيافلى وطنيا فحسب ، وإنما كانت عاطفة الوطنية هى المحرك لذهنه . وللكتاب الذين من نوع لورد مورلى أن يصوروا ماكيافلى فى صورة جراح متسلل لا إنسانى ، لا يبالى بما تحث عليه الأخلاق ، ولا يعنى إلا بفحصه الإكلينكى . إن لورد مورلى لم ير وطنه ، كما فعل ماكيافلى ، ممزقا ومخربا يستذله لا الغزاة الأجانب وحدهم ، وإنما أيضا غزاة أجانب استقدمهم أمراء محليون متنازعون . لقد كان إذلال إيطاليا ، بالنسبة لماكيافلى ، إذلالا شخصيا وأصلا لفكره وكتاباته .

وهذه القومية الحادة لم تكبت أو تشوه ، بحال من الأحوال ، القيم المعنوية أو الروحية الأخرى فى ماكيافلى . غاية الأمر إنه فى كتاباته مشغول بهذه القيمة من وجهة نظر واحدة دائما ، فهو مشغول بها دائما من حيث علاقتها بالدولة . إن تصوره للدولة كبير سخى . فهو ليس ناصح الأمير إلا لأنه يأبه ، على نحو حار ، لصالح الكومنولث . وإزاء رجل مثل نابليون – الذى تحدث عن ماكيافلى بلهجة الاكبار ، وجعل

حسه بالواقع ماكيافلى قريبا إلى قلبه - ما كان ماكيافلى ليستطيع ان يستشعر شيئا سوى النفور ، لقد كان نابليون خليقا أن يلوح له مغتصبا أجنبيا وأثرا عنيفا . وليس ماكيافلى مهتما بالفكرة الحديثة عن الامبراطورية : فقد كان اتحاد إيطاليا غاية رؤياه . ومن المحقق أننا كثيرا ما نشعر ، فى قراءتنا أهم أعماله : **أحاديث عن عقودلايفى** ، أنه أشد إعجابا بروما الجمهورية منه بروما الإمبراطورية : إن أول أفكاره تتجه دائما إلى السلام والرخاء وسعادة المحكومين ، ولكنه يعلم حق العلم أن هذه السعادة لاتكمن فى السلام والثروة وحدهما . إنها تعتمد على **فضيلة** المواطنين ، وتعضدها بالتالى . ولا يمكن للفضيلة الوطنية أن تقوم دون درجة من الحرية . وإنه لمشغول دائما بمسألة الحرية النسبية التى يمكن الحصول عليها :

« قلما يحدث أن تكون مطالب شعب حر منافية للعقل أو مخالفة للحرية ، حيث أنها تنطلق عادة إما من العسف الفعلى أو من الخوف منه . بيد أنه إذا ثبت أن هذا التخوف لا أساس له ، فليس من الصعب أن نعيد إلى أفراده الهدوء بعقد مؤتمر عام ، يكونون فيه على استعداد دائما لأن يستمعوا إلى أى شخص ذى منزلة وسلطة ، يرى من الملائم أن يعظهم : ذلك إنه إذا كان الشعب قد يخطىء أحيانا ، كما يقول تولى ، فإنه قابل لمعرفة أفضل . وسرعان مايقتنع ، إذا تولى شخص يؤمن بصدقه ونزاهته أن يريه خطأه » .

إن موقف ماكيافلى من الدين ومن ديانة بلده كثيرا ما كان موضوعا لسوء الفهم . إن موقفه هو موقف السياسى ، ولا يقل نبلا عن موقف أى سياسى ، من حيث **Qua** هو سياسى . والحق أنه ما كان ليمكن أن يكون غير ذلك . فهو ليس مناهضا للدين ولا للكنيسة الكاثوليكية . لقد رأى بوضوح تام - إذ ما كان ليسعه إلا أن يرى - فساد الكنيسة وانحطاط رجال الكهنوت البارزين ، الذين كانت له صلة بهم . وفى مسرحية **ماندراجورا** ، ملهاته اللامعة ، يسخر على نحو ممتاز من ضروب فساد رجال الكهنوت الأشد صغاراً . ومن ناحية أخرى ، فقد رأى مدى إسهام الكنيسة ونبلاء الكنيسة الأفراد الأقوياء فى إحداث الشقاق ببلده وخرابه . ولكنه ظل ، على نحو ثابت ، مؤمنا بأن الكنيسة المستقرة على أكبر قدر من القيمة للدولة .

« أما وقد نظرنا فى هذه الأشياء كلها ، فإنى أنتهى إلى أن إدخال نوما الدين فى روما كان أحد الأسباب التى ساهمت ، أساسا ، فى عظمتها وتوفيقها . ذلك أن الدين أثمر نظاما جيدا ، والنظام الجيد محفوف عادة بالحظ الطيب والنجاح فى أى عمل . ولما كانت المحافظة الدقيقة على عبادة الله والواجبات الدينية تجنح دائما إلى الإعظام من شأن الدولة ، فإن إهمالها وازدراءها قد يعدان من أول أسباب خرابها . ذلك أنه

حيث لا توجد خشية من الله ، فإنها إما أن يصيبها الدمار أو يؤيدها التوقير الذى يبدى نحو أمير صالح ، مما قد يبقيها – بالتأكيد – فترة من الزمن ، ويسد نقص الدين عند رعاياه . بيد أنه لما كانت الحياة الإنسانية قصيرة ، فبديهى أنه لابد للحكومة من أن تضمحل ، إذا انقرضت الفضيلة التى كانت ترفعها وتغذوها » .

وفيما بعد يقول (فى الأحاديث) على نحو أكثر إيجابية ، وبكلمات كان رئيس الأساقفة لود خليقا أن يوافقه عليها :

« إن حكام كل الدول ، سواء كانت ممالك أو كومنولث ، الذين يرغبون فى أن تظل حكوماتهم راسخة وكاملة ، يجمل بهم – قبل كل شىء – أن يحرصوا على أن يظل الدين موضعا لأعلى ضروب التوقير ، وأن تظل احتفالاته – فى كل وقت – خالية من الفساد ، لا تنتهك . لأنه ما من نذير بالخراب الموشك فى أى دولة آكد من رؤية عبادة الله تهمل أو تزدرى » .

وهو يتقدم كى يبين ، فى الفصل ذاته ، كيف أن إهمال الدين – الذى سببته تقلبات كنيسة روما – قد أسهم فى خراب إيطاليا . ومن المحتمل جدا أن كنيسة قومية مستقرة ، ككنيسة انجلترا ، كانت خليقة أن تلوح لماكياڤلى خير مؤسسة لكومنولث مسيحى . أما كون المؤسسات الدينية ، من نوع أو آخر ، لازمة للأمة ، فذاك ما كان منه على يقين ، ولئن كانت كلماته صادقة حينذاك ، فإنها تكون صادقة الآن . أما عن ديانة ماكياڤلى « الشخصية » ، فيلوح أنها كانت فى مثل صدق وإخلاص ديانة أى شخص ليس متخصصا فى اللاهوت ، وإنما هو متخصص– على نحو جاد – فى فن السياسة . وقد مات محفوفا بصلوات قس . لقد رأى بوضوح تام ، وكان يعلم بالغريزة ، أن جهود رجل من طراز ساڤونار ولا لا يمكن أن تجلب خيرا : لم يكن اعتراضه الحقيقى منصبا على روح ساڤونا رولا قدر ماكان منصبا على التناقض بين أساليب سافونا رولا وفن السياسة الجيد . غير أن عقل ماكياڤلى البناء أساسا ماكان ليشعر بصلة تربطه بعقل هدام كعقل ڤولتير . وفى كثير من فصول كتاب **الأمير** وكتاب **فن الحرب** نجد من الواضح تماما أن ماكياڤلى حين ينظر فى أمر الحرب إنما يعنى دائما بالجانب الإيجابى والبناء . ففى الحرب ، وفى الحكم والاحتلال العسكرى ، نراه معنيا بالقوى الأدبية قدر عنايته بالوسائل الفنية ، وفى ملاحظاته عن الاستعمار وعن طريقة احتلال أرض أجنبية ، وتحذيراته المتكررة من استخدام فرق المرتزقة ، يشيد دائما بالأمير الوطنى وهيئة المواطنين ذات الوطنية ، أما الأمير الذى لا يعدو أن يكون قائدا عسكريا ، فلا طاقة له عليه . وأما عن امبراطوية كامبراطورية نابليون فقد كان خليقا أن يقول منذ البداية إنها ما كانت لتدوم . إنك لاتستطيع أن تحكم شعبا ضد إرادته

إلى الأبد ، وبعض الشعوب الأجنبية لا يمكنك أن تحكمها على الإطلاق . بيد أنه إذا تعين عليك أن تحكم شعبا أجنبيا وأدنى - أدنى فى فن الحكومة - فعليك أن تستخدم كل وسيلة لتجعله راضيا ولتقنعه بأن حكمك فى مصلحته . إن الحرية أمر طيب ، ولكن الأهم منها هو النظام ، والحفاظ على النظام يبرر كل وسيلة . بيد أن جنوده يجب أن يكونوا جنودا مواطنين ، يحاربون من أجل شىء قيم حقيقة . وينبغى أن يكون الأمير سياسيا على الدوام ، وألا يكون محاربا إلا عند الضرورة .

ليس يمكن لأى حديث عن آراء مكيافلى أن يكون أكثر من شذرى ، لأنه على الرغم من كونه بناء ، فإنه ليس بانيا لنسق ، ويمكن أن تعاد أفكاره ولكنها لا تلخص . وربما كان مما يسم دقته المدهشة فى الرؤية والتقرير ألا يكون له « نسق » . ذلك أن النسق يتطلب ، على نحو يكاد يكون حتميا ، تحريفات وضروبا من الحذف طفيفة . وليس ماكيافلى على استعداد لأن يحرف أو يحذف شيئا . ولكن الأغرب من ذلك هو أنه ما من حديث أو استرجاع لفكرة يلوح أنه يقدم أى مفتاح إما لعظمته أو لصيته الكبير السخرى . وعندما نقرؤه لأول مرة ، لا نتلقى انطباعا بنفس عظيمة ولا بذكاء شيطانى ، وإنما فقط بمراقب متواضع أمين يسجل وقائع وتعليقات هى من الصدق إلى الحد الذى يجعلها رثة . ففقط بعد التمثل البطىء والتقابلات المتكررة التى تدهش الذهن بين مثل هذه الأمانة وضروب الخداع وعدم الأمانة والمواربة الشائقة فى الذهن الإنسانى عموما ، تصلنا عظمته الفريدة . ولسنا نضمر بذلك أن فكر ماكياڤلى استثناء وحيد . إن كاتبا فرنسيا هو مسيو شارل بنوا ، قد خصص مجلدا عن « الماكياڤلية قبل ماكيا ڤلى " Le machiavélisme avant Machiavel . وثمة موازيات فى عصره . ما كان لماكياڤلى أن يعرف كومين ، بيد أن عقل ورؤية الدبلوماسى البلجيكى العظيم الذى خدم لوى ملك فرنسا كل هذه المدة وبهذا الإحسان ، قريبان من عقل ماكيا ڤلى ورؤيته . بيد أن ماكياڤلى ، بغض النظر عن اختلاف منهجه ، روح أنقى وأشد حدة .

ما كان من المحتمل لوطنية ماكياڤلى الحادة أن تفهم فى عصره ، وأقل الأمور احتمالا أن يفهمها مواطنوه . بيد أن أمانة عقله بالغة إلى حد لا يكاد يفهم فى أى عصر ، ومنذ البداية يلوح أن كتاباته قد فتنت أوربا وروّعتها . أما الافتتان فلم يتمكن الناس من أن ينجوا منه ، وأما الرعب فقد نجوا منه بأن أحالوه إلى أسطورة عن الرعب . وحتى فى إيطاليا ، كما يبين كاربونل فى كتابه « الفكر الايطالى فى القرن السادس عشر « La pensée Italienne au XVI siècle قد حرف فكره على الفور . ويلوح أن البابوات والأمراء أخذوا من كتبه ما يريدون ، وليس ما كان ماكياڤلى يريد أن يوصله . بيد أنه إذ غدا عمله أشد نفاذا فى الخارج ، زاد التحريف . ففى فرنسا ، خاصة بين

الهوجونوت ، أثار أعنف الردود . لم يكن ينظر إليه على أنه أكثر من متملق بارع يجود على الطغاة بنصائح عن خير السبل للاستبداد برعاياهم ، وفي فرنسا لم يهاجمه الأنصار الدينيون فحسب ، وإنما أيضا السياسيون politiques ، خاصة جان بودان . لم يتمكن بودان من آن يتغلب على [نفوره من] مدح ماكيالى لقيصر بورجيا في كتاب **الأمير** ، رغم أنه لأى امرىء يقرأ الكتاب دون تحيز ينبغي أن يكون واضحا تماما من أي النواحي وبأى تحفظات قد خلع عليه ماكياڤلي مديحه . وفي انجلترا كان توماس كرمويل وآخرون معجبين بعمله ، رغم أنه ليس من المحتمل أن يكونوا قد فهموه عى نحو أفضل . بيدأن الانطباع العام عن ماكياڤلي في انجلترا كان راجعا إلى التأثير الفرنسى ، وإلى ترجمة كتاب « ضد ماكياڤلي » Contre - Mechia-velجنتييه . فلدى كل نقلة ، كان ماكياڤلي يعاني . لقد كانت حضارة فرنسا - من بعض النواحي - أدنى من حضارة إيطاليا ، ومن المؤكد أن حضارة انجلترا لم تكن قد أدركت حضارة فرنسا . وحسبك أن تقارن نمو الأسلوب النثرى في اللغات الثلاث . إن ماكياڤلى أستاذ للأسلوب النثرى فى أى عصر ، فنثره **ناضج** . وليس ثمة ما يقارن به في الفرنسية حتى مونتيني ، وليس مونتيني من كلاسيات classique النقد الفرنسى . وليس ثمة ما يقارن به في انجلترا حتى نصل إلى هوبز وكلارندون . بيد أنه بمجيء ذلك الوقت ، عندما كانت حضارة البلدان الثلاثة على مستوى واحد ، نجد تدهورا في كل مكان . إن مونتيني أدنى من ماكياڤلي ، وهوبز أدنى من مونتيني . وقد عدد إداورد ما ير في كتابه **ماكياڤلى والمسرح الإليزابيثى** مسرحة ماكياڤلي في انجلترا . وحديثا ناقش الموضوع ، على نحو أكثر فلسفية ، مستر وندام لويس في دراسته البالغة التشويق عن شكسبير **الأسد والثعلب** . إن شخصية رتشارد الثالث تشهد بالانطباع الذى أحدثه ماكياڤلي ، وبزيف هذا الانطباع .

ومع ذلك فإن علينا أن نبحث عن ذلك الشيء الذى جعل ماكياڤلي يؤثر في عقل أوروبا على هذا النحو المعجز والغريب ، وعن السبب في أن العقل الأوربى شعر بأنه من اللازم أن يشوه عقيدته بكل هذا السخف . من المحقق أن ثمة أسبابا أسهمت في ذلك . لقد كانت سمعة إيطاليا كمثوى للجرائم المغرقة في الخيال والعابثة والشيطانية تملأ الخيال الفرنسى ، والخيال الانجليزى بدرجة أكبر ، كما تملؤها الآن أمجاد شيكاغو أو لوس أنجلوس ، وقد وجهت الخيال إلى خلق ممثل أسطورى لهذا الطابع الإجرامى . ولكن الأكثر من ذلك هو أن نمو البروتستانتية - وقد كانت فرنسا ، فضلا عن انجلترا ، بلدا بروتستانتيا إلى حد كبير في ذلك الحين - قد أوجد ميلا ضد رجل كان يتقبل ، بطريقته الخاصة ، النظرة السنية إلى الخطيئة الأصلية . إن كالڤن الذى

كانت نظرته إلى الإنسانية أشد تطرفا ، وأكثر زيفا بالتأكيد ، من نظرة ماكياڤلى ، لم يتعرض قط لمثل هذا الخزى ، غير أنه عندما خرج رد الفعل المحتوم ضد الكالڤنية من قلب الكالڤنية ومن جنيف ، على شكل عقيدة روسو ، كان ذلك أيضا معاديا لماكياڤلى . ذلك أن ماكياڤلى من علماء الوسط ، والوسط دائما لايطاق فى نظر مشايعى الحد المتطرف . إن المترفض يمكن احتماله . وفشل نزعة مترفضة كنزعة سافونارولا يكفل أن يتحملها الخلف ، بل وأن تسبغ عليها حماية الموافقة . بيد أن ماكيا فلى لم يكن مترفضا ، وإنما لايعدو أن يكون قد قال الحقيقة عن الإنسانية . إن عالم الدوافع الإنسانية الذى يسجله صادق - بمعنى أنه إنسانية دون إضافة للنعمة فوق الإنسانية . وعلى ذلك لا يحتمله إلا من يعتنقون أيضا عقيدة دينية محددة . وعقيدة ماكياڤلى لا تطاق فى نظر جهد القرون الثلاثة الأخيرة لتقديم إيمان دينى من طريق الإيمان بالإنسانية . ويعبر لورد مورلى عن الإعجاب الحديث المألوف العدائى لماكياڤلى عندما يلمح إلى أن ماكيا ڤلى قد رأى بغاية الوضوح ما رآه ، ولكنه لم ير إلا نصف الحقيقة عن الطبيعة البشرية . إن ما لم يره ماكياڤلى عن الطبيعة البشرية هو أسطورة الصلاح الإنسانى التى تحل ، عند الفكر اللبرالى ، محل الإيمان باللطف الإلهى .

إنه لمن السهل أن نعجب بماكياڤلى على نحو مغرق فى العاطفية . فمن الأوضاع التمثيلية والعاطفية للطبيعة الإنسانية - والطبيعة الإنسانية ميالة للتمثيل على نحو لاصلاح له - أن يتخذ المرء وضع الرجل -« الواقعى » - والشخص الذى « لا يقبل هراء » ، وأن يعجب بـ « الصراحة الوحشية » أو «كلبية » ماكياڤلى . إن هذا شكل من إرضاء الذات وخداع الذات لايعدو أن يولّد أسطورة ماكياڤلى كما نجدها عند يهودى مالطة - ونتشه . وفى انجلترا العصر الإليزابيثى لاتعدو سمعة ماكياڤلى أن تكون قد عولجت لاشعوريا من أجل تغذِية الميل المتردد - على نحو مستمر - إلى هرطقة مانى : وهى الرغبة فى شيطان يُعبَد . إن الدوافع المهرطقة تظل مستمرة فهى تتردد عند شيطان ملتون ، وقايين بيرون . غير أنه لا شأن لماكياڤلى بهذه الانغماسات فى الضعف البشرى . لم تكن لديه غريزة اتخاذ الأوضاع اللافتة للنظر ، وبالتالى فقد تعين على البشر - لكى يقبلوه أساسا - أن يجعلوا منه شخصية مسرحية . إن صيته هو تاريخ محاولة الإنسانية أن تحمى ذاتها بإفراز غلاف من الزيف ضد أى تقرير للحقيقة .

قيل ، على سبيل اللوم ، إن ماكياڤلى لا يقوم بأى محاولة من أجل « الإقناع » . ومن المحقق أنه لم يكن نبيا . ذلك أنه كان معنيا - فى المحل الأول - بالحقيقة ، لا بالاقناع . وهذا أحد الأسباب التى تجعل نثره نثرا عظيما ، لا فى الإيطالية وحدها وإنما هو

نموذج للأسلوب فى أى لغة . إنه أرسطو جزئى فى علم السياسة . بيد أنه جزئى لا لأن رؤيته محرفة ، أو لأن حكمه متحيز ، أو لأى افتقار إلى الاهتمامات المعنوية ، وإنما لأن عاطفته الوحيدة هى وحدة بلده وسلامه ورخائه . إن ما يجعل منه كاتبا عظيما ، وشخصية متوحدة إلى الأبد ، هو نقاء عاطفته وتوحد هدفها . لم يكن ثمة قط من هو أقل « ماكيافلية » من ماكيافلى . فأنقياء القلب وحدهم هم الذين يمكنهم أن يفشوا سر الطبيعة الإنسانية على نحو ما فعل ماكيافلى . والكلبى لا يستطيع ذلك قط ، لأن الكلبى غير نقى ومسرف فى العاطفة دائما . بيد أنه من اليسير أن نفهم السبب فى أن ماكيافلى لم يكن سياسيا ناجحا ، فهو من ناحية لم يكن قادرا على خداع الذات أو مسرحة الذات . إن وصفة dors ton sommeil de brute تطبق بعدة أشكال ، كان كالڤن وروسو اثنين من تنوعاتها ، ولكن جدوى ماكياڤلى هى دعوته المستمرة إلى فحص ضعف النفس وعدم نقائها . وليس من المحتمل أن ننسى دروسه السياسية ، ولكن فحصه للضمير يمكن بسهولة أن يغفل .

بـودلير فـى عـصرنا

لقد قام مستر سيمونز بترجمة جيدة بأسلوب سيمونز [١] . ولو كانت وجهة نظرنا اليوم هى وجهة نظر ثلاثين سنة خلت ، أو حتى عشرين سنة ، لدعوناها ترجمة جيدة . فأن تقرأ مستر سيمونز الآن يعنى أن تدرك عظمة الرجل بودلير الذى يستطيع أن يظهر في مثل هذه الصورة المختلفة لتسعينيات [القرن الماضى] وعشرينيات [هذا القرن] . وفى ترجمة المستر سيمونز يغدو بودلير من شعراء التسعينيات ، معاصرا لدوسون وwايلد . إن دوسون ووايلد قد مضيا ، أما بودلير فيبقى . لقد كان ينتمى إلى جيل سبقهما ، ومع ذلك فهو معاصر لنا أكثر مما هو الشأن معهما . ومع ذلك ، فحتى التسعينيات أقرب إلينا من الجيل المتخلل – وأنا إنما أؤرخ للأجيال **الأدبية** . والحقيقة الماثلة فى أنهم كانوا شغوفين ببودلير تومىء إلى اشتراك فى الروح . ومنذ جيل – أعنى الجيل **الأدبى** – مستر سيمونز والتسعينيات ، جاء جيل آخر ومضى ، هو الجيل **الأدبى** الذى يشمل مستر برنارد شو ومستر ولزومستر لايتن ستريشى . وهذا الجيل ، من حيث سلالته ، قد « أسقط » التسعينيات : إنه من سلالة هكسلى وتندال وجورج إليوت وجلاد ستون . وليس لبودلير صلة بهذا الجيل ، ولكنه قد كانت له صلة ما بالتسعينيات ، وإن صلته بنا لكبيرة .

بيد أن المجلد الحالى ربما انبغى – حتى على سبيل العدالة – قراءته كوثيقة شارحة للتسعينيات ، أكثر منه تفسيرا جاريا لبودلير . وفى تصدير شائق – أقصر مما ينبغى – يشهد مستر سيمونز بأن ديوان « أزهار الشر Fleurs du mal " «بالنسبة لمنظوماتى الباكرة ، كان مصدر فتنة وتأثيرا فى آن واحد ، ولأنه منذ ذلك الحين فصاعدا قد كانت فتنته أشبه بالسحر فى نظرى ، ولأن تلك الآية قلما ظهر ما يباريها ، إن كان قد ظهر ، وقلما تُفوق عليها ، إن تُفوق » . ويجمل بنا أن نتذكر أن مستر سيمونز ذاته ليس بالشاعر التافه : فهو نموذج للتسعينيات ، ومن الواضح أن هذا التأثير الذى خلفه بودلير فى مستر سيمونز كان صادقا وعميقا . فلم كان بودلير بالغ الاختلاف الآن ؟ بوسعنا أن نتعلم شيئا عن بودلير وعن التسعينيات وعن أنفسنا .

إن تصدير المستر سيمونز بالغ التشويق : وربما كان أهم جزء من الكتاب .

١ – بودلير : **نثر وشعر** . ترجمة آرثر سيمونز (ألبرت وتشارلز بونى) .

والأمر الشائق هو اتجاهه ، المنتمى كلية إلى فترته الزمنية ، إزاء « الرذيلة » . فعند المستر سيمونز ثمة على الأقل من حيث المبدأen principe ، شعيرة ومرتبية وطقس لـ « الرذيلة » أو « الخطيئة » . وها هى ذى فقرة كاملة بالغة الدلالة إلى الحد الذى ألتمس معه الإذن بأن أوردها كاملة :

« فى شعر بودلير ، الذى كثيرا ما يقارن به شعر ڤرلين [أى يقارن بواسطة مستر سيمونز وأصدقائه - فنحن لم نعد نرى كبير شبه بين هذين الشاعرين] ثمة علم متعمد للالتواء الحسى والجنسى ، فيه شىء غريب من حيث إبرازه للرذيلة مع البشاعة ، وتكريسه الحار للأهواء . إن بودلير يجلب كل تعقيد فى الذوق واستثارة العطور ومهيج القسوة وروائح الفساد وألوانه ذاتها لكى يخلق ويزين ضربا من الدين ، يقام فيه قداس أبدى أمام مذبح محجوب . وما من اعتراف أو إحلال من خطيئة أو صلاة يسمح بها ، إلا وهى واردة فى الطقس . « أن يتعهد المرء هيستيرياه » لقد كتبت « بهدوء وأن يهين القارىء (أيها القارىء المنافق ، أى شبيهى ، أى أخى Hypocrite lecteur , mon semblable , mon frère) كقاضٍ أكثر منه تائبا ، وأن يكون مفتيا فى شئون الاعتراف ، وإن يكن أخلاقيا إلى هذا الحد ، يملك كل هذا الحس الحاد والحاذق بنشوة الشر : ذلك ما قد حير العالم دائما ، حتى فى بلده حيث يُسمح للفنان أن يعيش على نفس النحو التجريبى الذى يكتب به . لقد عاش بودلير ومات متوحدا ، خفيا ، معترفا بخطايا وإن لم يرو قط الحقيقة كاملة . إنه le mauvais moine الراهب الردىء الذى تحدث عنه فى سونانته ، متقشف الأهواء وناسك بيت الدعارة .

إن هذه الفقرة ذات تشويق غير عادى لعدة أسباب . فحتى فى إيقاعاتها نجدها تستدعى وايلد ، وطيف پاتر الأبعد . وهى تستدعى أيضا لايونيل چونسون بعبارته « الحياة طقس » . وهى لا تستطيع أن تبتعد عن الدين والمجاز الدينى . ما أشد اختلاف هذه النغمة عن نغمة جيل مسترشو [1] ومستر ولز ومستر ستريشى ومستر إرنست همنجواى ! وما أشد اختلافها عن نغمتنا ! إن مستر سيمونز يلوح لنا وكأنه طفل حساس ، صحب إلى كنيسة وسحرته الدمى والشموع والبخور . **مثل هذه الأبسطة والأباريق وأنوار الشموع !**

ومن المحقق أن عصر مستر سيمونز كان « العصر الذهبى » لأحد أنواع الأطفال ، كما أن عصر مستر شو كان العصر الذهبى لنوع آخر من الأطفال . ولو أنك حللت فقرته إلى أجزاء لوجدت فيها الكثير من الأخطاء ، رغم أنك إذا ازدردتها كاملة

١ - بديهى أن مستر شو ومستر ولز مشغولان أيضا بالدين والـ " Erastz - Religion " ولكنهما معنيان بالروح لا الحرف . والروح تقتل ولكن الحرف يمنح الحياة .

فستهضم شيئا فيه صواب . « التكريس الحار للأهواء » : لم يكن ثمة رجل أقل انخداعا بالأهواء من بودلير ، وقد كان مشغولا بمحاولة شرحها وتبريرها وصنع شيء منها ، وهي محاولة تكاد تضعه على نفس مستوى مؤلف « الحياة الجديدة » Vita Nuova . « مهيج القسوة » : أترى بودلير قد « جلبه » أم هو لا يعدو وأن يكون قد فحصه (ثمة بعض فقر مهمة فى « قلبى عاريا » Mon Coeur Mis à Nu) ومن ذا الذى سمع بقداس يقام أمام هيكل محجوب ؟ والهيستريا ! أكان هناك من هو أقل هيستيرية وأكثر جلاء من بودلير [١] ؟ ثمة فرق بين الهيستريا والتحديق فى الظل . وعندما يقول مستر سيمونز بعد ذلك ببضع صفحات إن عمل بودلير « الذى لا تشوبه شائبة » إنما هو « النتاج المباشر لوراثته وأعصابه » فإن كل ما يسعنى هو أن أحتج بعنف . ولئن وصف أى عمل بأنه النتاج « المباشر » للوراثة والأعصاب – وكلمة « مباشر » هنا لا تفسر غير العمل – فإنى لا أستطيع أن أوافق على وصف هذا العمل بأنه لا تشويه شائبة . إننا لا نستطيع أن نكون مهتمين فى **المحل الأول** بأعصاب (تذكر من فضلك أن كلمة « أعصاب » عندما تستخدم على هذا النحو مصطلح بالغ الغموض وغير علمي) أى كاتب ، أو وراثة أى امرىء ، إلا بهدف معرفة المدى الذى يجعل فردية الكاتب تشوه أو تنتقص من الحقيقة الموضوعية التى يدركها . وإذا كان الكاتب يرى بصدق – بقدر ما يرى أساسا – فإن وراثته وأعصابه لا تعودتهم [٢] . إن ماهو صواب فى حديث المستر سيمونز هو الانطباع الذي يولده بأن بودلير كان فى المحل الأول مشغولا بالقيم الدينية . والخطأ هو موقف التسعينيات الصبيانى من الدين واعتقادها– وهو مالا يعدو أن يكون لعبة أطفال يرتدون أزياء الكبار ويمثلون كما لو كانو هم – أن ثمة ديانة للشر أو الرذيلة أو الخطيئة . لم يكن سونبرن يعرف شيئا عن الشر أو الرذيلة أو الخطيئة ولو أنه كان يعرف أى شيء عنها لما استمتع بها على نحو ما يفعل . وعند حواريي سونبرن ، رجال التسعينيات ، كان الشر مصدر متعة كبرى . إن الخبرة ، باعتبارها سلسلة من الأحداث الخارجية ، ليست بشيء فى ذاتها ، فمن الممكن أن يمر المرء بأكثر الخبرات ترويعا ، وهو محمى بغرور تمثيلي : وقد ظل وايلد ، طوال خبرات حياته كلها ، بمثابة إياس صغير ، طفلا ممثلا . ومن ناحية أخرى فإنه حتى لعب شيء مهم اعتراف به . وإن صبيانية التسعينيات لأقرب إلى الحقيقة من صبيانية مطلع القرن العشرين . بيد أن هذه الأشياء كانت واقعية عند بودلير وحده .

١ – من الحق أن بودلير يقول J'ai cultivé mon hystérie « لقد تعهدت هيستريباى » . ولكن قوله ذلك عن نفسه شيء وقول مستر سيمونز ذلك عنه شيء آخر .

٢ – ثمة حديث أفضل – وبالغ التشويق – عن وراثة بودلير في كتاب ليون دوديه L'Hérédo

إن مستر سيمونز يلوح طفلا أكثر طفولية من وسمانز ، لا لشيء إلا لأن الإنجليزى الطفولي - الذى شب على البروتستانتية - يلوح دائما أكثر طفولية من الفرنسى الطفولى الذى شب على مذهب روما . إن ديكور décor العصور الوسطى عند وسمانز لايقدم شيئا على مذبح مستر سيمونز المحجوب . وقد كان وسمانز ، بهذه المناسبة ، خليقا أن يكون أكثر تعاطفا مع الروح الحقيقية للقرن الثالث عشر لو أنه أقل من التفكير فيه ، وقلل من اهتمامه بالمعارف المعمارية والمقتطفات من فلاسفة ربما يكون قد قرأهم ولكن من المؤكد أنه لم يفهمهم : فهو أكثر « وسيطية » (وأكثر إنسانية) عندما يصف زيارة مدام شانتلوف لديرتال منه عندما يتحدث عن كاتدرائيته .

وقد ألمحت إلى أن مستر سيمونز ، كمترجم ، يحيل بودلير إلى معاصر لسيمونز . والقول بهذا إنما هو تحية - فإن عمل الترجمة هو أن تجعل شيئا أجنبيا أو بعيدا فى الزمن يعيش مع حياتنا ، وليس بوسع مترجم أن يخلع على ضحيته من الحياة أكثر مما يملكه هو - وتحذير فى آن واحد . إنه ليس تحذيرا من مستر سيمونز كمترجم . فمستر سيمونز صادق كمترجم على قدر ما يسع مستر سيمونز أن يكون . ومعنى هذا أن ترجمته ، من زاوية نظره ، تكاد تكون مثالية ، وليس لدينا ما نقترحه على مستر سيمونز ذاته . وإنما نشير فقط إلى ما يعنيه بودلير لجيل مستر سيمونز ، فنقول إنه ليس ما يعنيه بودلير لنا ، وذلك لأننا الآن أكثر صلاحية لتذوق الطابع التقليدى تماما الذى يتسم به نظم بودلير ، ونحن أقرب إلى راسين من مستر سيمونز . ولو أننا ترجمنا بودلير بأنفسنا لأبرزنا على وجه الدقة تلك المشابهات لراسين التى تختفى تماما فى ترجمة مستر سيمونز . وإنه لما يؤسف له أن مستر سيمونز لم يترجم بعضا من القصائد التى تتضح فيها هذه القرابة لراسين على أكثر نحو . إن الشاعر الذى كتب :

Aadromaque, des bras d'un grand époux tombée

Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus....

إيه يا أندروماك ، لقد سقطت من بين ذراعى زوج بطل ،

وغدوت سائمة قبيحة بين يدى بيروس الصلف

De l'ancien Frascati vestale enamourée ...

Nos Pylades là-bas tendent leurs bras vers nous.

" Pour rafrâichir ton coeur nage vers ton Electre!'.......

وهناك أصدقاؤنا الأشبه ببيلاديز يمدون أذرعهم نحونا :

« لكى تهدئ سورة قلبك اسبح نحو إلكترا »

ليس بعيدا عن الشاعر الذى كتب عن « ابنة مينوس وپاسيفى » La fille de Minos et Pasiphaë وبوسعنا ، على أية حال ، أن نوجه النظر إلى قطع يلوح لنا فيها أن مستر سيمونز قد غلف بودلير بضباب لندن السونبرنى البنفسجى اللون المنتمى إلى فترة التسعينيات . إن بسطه لقصيدة « الدعوة إلى الرحلة » L'invitation au Voyage ذو دلالة :

أى طفلتى ونجمتى

دعينا نهيم بعيدا .....

أما بودلير فقد كتب :

Mon enfant, ma soeur,

Songe à la douceur

D'aller là -bas vivre ensemble

أى طفلتى وشقيقتى

تخيلى عذوبة

أن نسافر إلى هناك كى نعيش معا

إن كلمة soeur (شقيقة) هنا لم تُختر ، فى رأيى ، لمجرد أنها تصنع قافية مع كلمة douceur (عذوبة) ، وإنما هى لحظة فى ذلك الاعلاء للهوى الذى ظل بودلير يناضل دائما ساعيا نحوه : وهى بحاجة إلى تعليق من مراسلاته كذلك الخطاب المدهش ، مثلا ، إلى مارى x... الذى يورده شارل دى بو[1] (وفى هذا الموضوع ، بأكمله ، فإن دى بو – الذى تعد مقالته عن بودلير أفتن دراسة لبودلير قام بها أحد – يكتب بعض كلمات جديرة بالإعجاب :

Ce désir contemplatif qui vá besoin que de la présence, et qui ne passède vraiment que parce quil ne possède pas

وفيما بعد ، فى نفس القصيدة ، عندما نصل إلى الأبيات الفخيمة :

Là , tout n'est qu'ordre et beauté

١ – شارل دى بول : **تقريبا** ، ص ٢١٩ .

Luxe, calme et volupté

هناك كل شيء نظام وجمال

وبذخ وهدوء وبهجة

يدهشنا أن نتلقى من مستر سيمونز :

هناك كل شيء جمال ، وتوهج،

وهوى ، وراحة ، وبذخ .

إن الكلمة الوحيدة الصحيحة من هذه الكلمات هي كلمة « جمال » . ونستطيع أن نكون على يقين من أن بودلير لم يتناول هذه الكلمات المستخدمة كأسماء عفوا ، ولا هو قد رتبها خبط عشواء . لم يكن عبثا أن وضع كلمة ordre (نظام) أولا . ولو كان مستر سيمونز قد فهم notre بودلير ، لما أحل كلمة « توهج » ! بيد أن النظام إيجابي والعماء نقص ، ونحن نحاول أن نتخيل أن مستر سيمونز لم يكن يحاول أن يتجنب النظام - فهو ، ببساطة ، لم يتعرف عليه وبوسعنا أن نرى أن مستر سيمونز ، الذي تلقى تدريبه في مدرسة سونبرن اللفظية ، إنما هو ببساطة تواق إلى الحصول على عبارة رنانة لطيفة ، ونستنتج أن كل ما وجده في بودلير إنما هو عبارة رنانة لطيفة ، بيد أن بودلير لم يكن حواريا لسونبرن : فعند بودلير أن كل كلمة تهم .

وهذه قطعة أخرى يلوح لي فيها أن مستر سيمونز لايعدو أن يكون قد قام بعمل أخرق ملطخ . وهذا أمر يثير الدهشة ، لأننا نجد بودلير هنا في أكثر أحواله تهكما وابتعادا عن الذرا - إنه شيء يمكن أن نسميه « حديثا » بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، وعلى ذلك كان ينبغي (حيث أن مستر سيمونز ينتمي إلى جيل أصغر من بودلير) أن يتوسل إلى مستر سيمونز . هذه أبيات معروفة من قصيدة « رحلة إلى سيثريا » :
Voyage à Cythère

Quelle est cette ile triste et noire ? C'est Cythère,

Nous dit-on , un pays fameux dans les chansons,

Eldorado band de tous les vieux garcons.

Regardez , a près tout, c'est une pauvre terre.

ترى ماعسى هذه الجزيرة الحزينة والمظلمة أن تكون ؟ إنها سيثريا

هكذا حدثونا ، إنها بلد مشهور في الأغاني ،

وهى بمثابة إلدورادو مألوفة لكل العزاب المكتهلين .

انظر إنها فى نهاية المطاف ليست بشيء.

وإن مستر سيمونز ليدهشنا بما يأتى :

ترى ماعسى هذه الجزيرة الحزينة المظلمة أن تكون ؟ إنها سيثريا

التى اشتهر ميلادها

فى الأغانى ، واشتهرت كبدع

أكثر الأهواء قدما وزناً :

إنها أرض جميلة ومجدبة

وهنا نجد أن « الوزن المطوط » لمستر سيمونز ، والذى يذكرنا دائما بسينارا ، يلائم أوزان بودلير الاسكندرية المحطمة عمدا خيرا مما يفعل فى عدة مواضع (وفى كثير من القصائد يشعر المرء بأن بوپ قد كان خليقا أن يكون أصلح من مستر سيمونز) . ولكن مثل هذه الإساءة فى الترجمة لايمكن أن تكون مجرد اعتراف بالعجز عن ترجمة كلمات بودلير إلى الإنجليزية ، وإنما تعبر عن عجز عن **استشعار** حالات بودلير النفسية – فهى يمكن أن يعبر عنها بالإنجليزية بنفس الجودة التى يعبر عنها بالفرنسية – وعجز عن استخدام الكلمات على نحو محدد ، أو استخدام الكلمات أساسا ، إلا أن تكون النظائر القليلة الفقيرة لعاطفة معتادة كسول . **بدع وأهواء** . ما أحسن ما نعرفها !

إن الحقيقة المهمة فى صدد بودلير هى أنه كان أساسا مسيحيا ولد فى غير وقته ، وكلاسيكيا ولد فى غير وقته . وهو فى تكنيك نظمه أقرب إلى راسين منه إلى مستر سيمونز . وفى حساسيته يقرب من دانتى ، ولا يخلو من تعاطف مع ترتوليان . ولكن بودلير لم يكن مسيحيا جماليا أو سياسيا ، واتجاهه إلى« الطقوس » – الذى لاحظه مستر سيمونز بحساسيته الماضية على نحو عال وإن تكن عمياء – لا ينبع من تعلق بالصور الخارجية المسيحية ، وانما من غرائز نفس كانت بطبيعتها naturaliter مسيحية . وإذ كان المسيحى الذى كانه ، وولد حين ولد ، فقد كان عليه أن يكتشف المسيحية بنفسه . وفى هذا السعى كان منفردا فى هذه الوحدة التى لايعرفها سوى القديسين . كانت فكرة الخطيئة الأصلية تواتيه بطريقة تلقائية ، وكذلك الحاجة إلى الصلاة .

Tous chez Baudelaire est fonction de son génie, or il n´y a rien dont ce géoie puisse moins se passer que de Dieu, - dún Dieu qui plutôt qu'objet de foi est réceptacle de prières,-j'irai jusqu``a dire d'un Dieu qu'on puisse prier sans croire en lui... Cet incoercible besion de prière au Sein même de l'incrédulité, - signe majeur d'une âme maquée de christianisme, qui jamais ne lui échappera tout à fait.

La notion de péché, et plus profondement encore le besoin de prières, telles sont les deux réalités souterraines qui paraissent appartenir à des gisements enfouis bien plus avant que ne l'est la foi elle- même . On se rapelle le mot de Flaubert : " Je suis mystique au fond et je ne crois à rien' " Baudelaire et lui se sont toujours fratern llement compris.

هذا ما يقوله شارل دى بو . وثمة مقالات أخرى ليست مرضية بدرجة مقالة مسيو دى بو ولكنها حديثة وتشرح بودلير ، كما يفهم الآن ، وهى « بودليرنا » Notre Baudelaire لستانيسلا فيميه ، و : « حياة بودلير الحزينة » La Vie Doulou-reuse de Baudelaire لفرانسوا بورشيه .

وقد تمكن بودلير من أن يصل إلى أعظم الفضائل المسيحية وأعسرها : فضيلة الاتضاع .

فقط من طريق الدراسة المتفانية للرجل وعمله وحياته يمكننا أن نقدر دلالة تلك القطعة العظيمة فى « قلبى عاريا » Mon Cocur Mis à Nu :

" Faire tous les matins ma prière à Dieu, réserveir de toute force et de toute justice, à mon père, à Mariette et à Poë, comme intercesseurs; les prier de me communi Quer la force nécessaire pour accomplir tous mes devoirs, et d'octroyer à ma mère une vue assez longue , pour jouir de ma transformation, travailler toute la journée , ou du moins tant que mes forces me le permettront; me fier à Dieu, c'est -à-dire à la Justice même , pour la réussite de mes projects ; faire, tous les soirs, une nouvelle prière, pour demander à Dieu la vie et la force pour ma mère et pour moi, faire, de tout ce que je gagnerai, quarte parts, ..une pour la vie courante, une pour mes créanciers, une pour mes amis et une pour ma mère; - obéir aux principes de la plus stricte

sobriété, doant le premier et la suppression de tous les excitants, quels qu'ils soient. "

« أن أتوجه بصلاتي كل صباح إلى الله ، مستودع كل قوة وكل عدالة ، وإلى أبي وإلى ماريت وإلى پو ، كشفعاء . وأن أضرع إليهم أن يهبوني القوة اللازمة للوفاء بجميع التزاماتي ، وأن تمنح أمي عمرا طويلا بما يكفي للاستفادة من تحولي ، وأن أعمل طوال اليوم ، أو على الأقل على قدر ماتسعني الطاقة ، وأن أثق بالله أي بالعدالة ذاتها - أن مشروعاتي ستنجح ، وأن أتوجه بصلاة جديدة في كل مساء ، سائلا الله العمر والقوة لأمي ونفسي وأن أوزع كل ما أكسبه على أربعة أقسام : قسم لنفقاتي الجارية ، وقسم لدائني ، وقسم لأصدقائي ، وقسم لأمي ، وأن أطيع مبادئ أصرم صحو ، وأولها أن أقمع كل منبه ، كائنا ما يكون » .

كلمة عن رتشارد كراشو

مامن تحية يمكن إزجاؤها إلى هذا الكتاب[1] أرفع من القول بأنه ، فى تحريره وإخراجه ، جدير بتلك السلسلة الفاتنة عن شعراء القرن السابع عشر التى ينتمى إليها . ومن الكتب التى لا تنسى فى هذه السلسلة « الشعراء الكاروليون » لسنتسبرى (وبدونه كانت قصائد بنلوز وكلفلاند وكنج خليقة أن تكون بعيدة المنال و « دن » لجريرسون و « مارفل » لمارجوليوث ، « وڤون » للأستاذ مارتن . لقد كنا بحاجة شديدة إلى هذه الطبعة لقصائد كراشو . فحتى الآن كانت الطبعة الدراسية الوحيدة هى طبعة ولر فى ١٩٠٤ وقد كانت طبعة جيدة لعصرها ، ولكن نصوصها لم تكن محققة جيدا ولا كاملة . وبالنسبة للقارىء العادى كان يعيبها أنها تضطر المرء أحيانا إلى أن يبحث طويلا عن القصيدة التى يريدها . أما مستر مارتن فقد جمع النصوص وهو يعطى القراءات المتنوعة دون تشويه لصفحات كتاب غاية فى الوسامة والصلاحية العملية . وهوامشه تستحق اهتماما خاصا لأن كراشو شاعر يحتاج إلى هوامش ، لا عند قراءته من أجل المتعة ، وإنما إذا رغبنا فى دراسته من حيث علاقته بعصره . لقد كان شعراء ذلك العصر يستفيد بعضهم من بعض بحرية : فكراشو من ناحيته كان حسن الاطلاع (وذلك جزئيا بفضل مكتبة والده) على شعر عصره المكتوب باللاتينية والإيطالية ، والذى كان كثيرا . وتقدم هوامش مستر مارتن عدة توازيات شائقة بينهما . ولئن كان ثمة مزيد مما يمكن اكتشافه عن كراشو ، فسيكون على سبيل إبراز مزيد من هذه الاشتقاقات .

أما وقد منحت الطبعة ماتستحق من المديح ، فلابد من أن أعترف بأن المقدمة خيبت ظنى بعض الشىء . إنها تقدم ملخصا للوقائع بالغ الكثافة وتشتمل على خطاب بالغ التشويق كتبه كراشو . بيد أن مستر مارتن يلوح حريصا أكثر من اللازم على ألا يشغل فراغا كبيرا : ومن ناحية أخرى فإن الرأى النقدى الوحيد الذى يقدم عليه لايلوح لى موفقا . ربما كنت قد توقعت – مع غياب أى سيرة نقدية لكراشو – شيئا يحل محلها ، شيئا فى مثل جودة دراسة جريرسون

١ – **قصائد رتشارد كراشو الإنجليزية واللاتينية واليونانية** . تحرير ل . سى مارتن . مطبعة جامعة أكسفورد .

الكبرى لدن فى طبعته السالف ذكرها لقصائد ذلك الشاعر . إننا مازلنا متروكين بلا نقد من الطبقة الأولى لكراشو فى الإنجليزية . وإن خير دراسة لكراشو أعرفها ، وإنها لمقالة بالغة الفتنة والإيحاء ، هى تلك التى قام بها ماريو براتس فى كتابه .

Secentismo e Marinismo in Inghlterrà

يقول الأستاذ مارتن : « عندما نمسح النمو المرموق لعبقرية كراشو حتى نهاية حياته ، فى ظروف لابد أنها كانت على الأغلب مرهقة ومشتتة إلى أقصى حد ، تغدو « شهرته غير المتحققة » بالتأكيد قابلة للمقارنة بشهرة شاعرين انجليزيين آخرين ، يؤذن عمله - - على بعض الأنحاء - بعملهما على نحو غريب ، وقد وجدوا مثله فى إيطاليا ملجأ ومثوى أخيرا (وددت لو كان مستر مارتن قد وفر سطرا أو اثنين بأن يقول : كيتس وشلى مباشرة ، بدلا من البحث عن عبارة فاتنة) . والآن فإن هذه الملحوظة قد تفضى إلى عدة استنتاجات زائفة .

لقد عاش كراشو إلى سن السابعة والثلاثين تقريبا ، وبهذا كانت أمامه سنوات ينمو فيها أكثر مما هو الشأن مع كيتس أوشلى . ويستطيع الإنسان أن يقطع شوطا طويلا فيما بين السابعة والعشرين والسابعة والثلاثين . وعلى ذلك يكون مستر مارتن غير منصف لكيتس وشلى . لكن أضف إلى ذلك أن نظم كراشو - كما قد يتوقع المرء - أنضج كثيرا من نظم أيٍ من هذين الشاعرين . ولست أجد فى القصيدة التى يقيم عليها رأيه ، قصيدة « رسالة إلى كونتيسة دنبى » ، دليلا على **الوعد** الذى يجده مستر مارتن فيها . من المحقق أنها قصيدة فاتنة ، ولكنها من عمل أستاذ ناضج ولا تعد بشىء سوى المزيد من نفس النوع . إن كراشو فيما أعتقد شاعر أعظم مما نظنه عادة . وكيتس وشلى فيما أنجزاه فعلا ليسا الشاعرين العظيمين اللذين نظنهما . غير أننا لا نجد فى شىء مما كتبه كراشو **الوعد** الجلى فى قصيدة « هايبريون » أو قصيدة «انتصار الحياة » . وبديهى أنه ينبغى علينا أن نحاول دائما أن نفرق بين الوعد والإنجاز : فكلاهما ينبغى أن يوضع فى الحسبان عند الحكم على شاعر ، وينبغى أن يظلا منفصلين . وكل مايسعنا أن نقوله هو أن كيتس وشلى كان **من المحتمل** أن يغدوا شاعرين أعظم ، شاعرين على نطاق أكبر ، من كراشو . أما إذا حكمنا عليهم من واقع ما أنجزوه فعلا ، فسنجد أن كراشو كان أستاذا يمتاز بالصقل ، وأن كيتس وشلى كانا صبيين فى مرحلة التدرب ، أمامهما إمكانات هائلة .

حسبنا هذا عن مسألة واحدة . وبعد ذلك نتساءل : على أى نحو يمكن القول بأن

كراشو « يؤذن » بكيتس وشلى ؟ أما عن كيتس فإنى ببساطة لا أدرى ما الذى يعنيه مستر مارتن ، لأن الشبه الذى أراه بالغ الضآلة . وأما عن شلى فثمة مشابهات واضحة ولافتة للنظر ، وإن كنت أظنها سطحية جدا . إن الإيحاء - مثلما يلوح لى أن كلمات مستر مارتن توحى - بأن كراشو كان على أى نحو من الأنحاء بشيرا أو «نبيا» مؤذنا بشلى إنما هو تنكب تام لجادة الصواب . إن التوازى الواضح إنما يقوم بين قصيدة « الباكية » وقصيدة « القبرة » ، أكثر مما يقوم بين استخداماتهما للثنائى ذى المقاطع الثمانية ، وهى استخدامات مختلفة تماما .

لن يعود الطل يبكى
الوجنة الشاحبة لزهرة الربيع كى يزينها
لن يعود الطل ينام
مستكنا فى عنق الزنبقة
إنه ليؤثر أن يرتعش هنا
تاركا كليهما ليكون دمعتك .
ليس الذهب الناعم الذى
يستخلص من الشجرة التى تبكى عنبرا
بالذى يصنع أسى فى مثل غنى
القطرات المستقطرة منك .
إن خير جواهر الأسى تكمن فى هاتين
الخزانتين اللتين تحتفظ السماء بمفاتيحهما

*** * ***

ليس فى أعين المساء
عندما تكونان محمرتين من البكاء
بالنسبة للشمس التى تغرب
يجلس أسى ذو وجه بهذا الجمال
مامن مكان سواهما قد التقت فيه
عذوبة بهذا الحزن ، وحزن بهذه العذوبة .

إني لأشك فيما إذا كان **الصوت** في أى قصيدتين يمكن أن يكون بالغ التشابه إذا كان معناهما مختلفا تماما . وقد وجدت - على الأقل - أني كلما أمعنت في دراسة معنى شعر كراشو ، واستخدامه الفريد للصورة والاغراب في التعبير ، قل الشبه الذي يبدو بين موسيقاه وموسيقى شلي . خذ واحدة من أكثر مجازات كراشو تطرفا وسخرا ، من قصيدة « الدمعة » :

أيتها القطرة الجميلة ، لماذا تهتزين هكذا ؟

ألأنه يتعين عليك أن تضعى رأسك مباشرة

في الثرى ؟ إيه كلا

لن يكون الثرى فراشك قط

ولأجلبن لك وسادة

محشوة بزغب جناح الملائكة .

إن هذه الصورة تكاد تكون خلاصة لمجموعة كبيرة من المنظومات التعبدية في القرن السابع عشر غير أنه ليس فيها ما يشبه شلي . إن صور كراشو حتى عندما تكون مجاوزة للمعقول تماما - لأنه ليس ثمة مايسوغ جلب وسادة (وأى وسادة !) **لرأس دمعة** - تمنحنا نوعا من المتعة الذهنية - إنها التواء متعمد وواع في اللغة ، التواء كالذي نجده داخل كنيسة القديس بطرس :ذلك الداخل المحير والمؤثر على نحو يدعو للحيرة . إن فيها عملا عقليا . بيد أنه ليس في قصيدة « القبرة » عمل عقلي . وربما كانت هذه أول مرة ، في شعر على مثل هذا القدر من التبريز ، يقوم فيها الصوت دون معنى . وما كان كراشو ليكتب بيتا قبيحا مثل « من السماء أو قربها » لا لشيء إلا ليصنع من كلمة it قافية ناقصة مع كلمة spirit .

ماضٍ كسهام

تلك الدائرة الفضية

التي يخبو مصباحها المتقد

في الفجر الأبيض الصافي

حتى لانكاد نراه ، وإنما نشعر بأنه هناك .

وإنى لأكون شاكرا لمن يشرح لى هذه المقطوعة . فحتى الآن مازلت جاهلا بالدائرة التى يشير إليها شلى ، أو لماذا يتعين أن تكون سهامها فضية ، أو ما الذى يعنيه - بحق الشيطان - بالمصباح المتقد الذى يخبو فى الفجر الأبيض ، وإن كنت أفهم أنه لا يكاد يسعنا أن نبصر مصباح دائرة **فضية** يخبو فى الفجر **الأبيض** (لم الفجر ؟ وقد أشار لتوه إلى المساء الأرجوانى الشاحب) . قد يكون ثمة مفتاح لمن هم أكثر علما منى ، ولكن كان يجدر بشلى أن يزود قصيدته بهوامش . أما كراشو فليس بحاجة إلى هوامش **من هذا النوع** .

وعندما يكون لدى شلى تقرير محدد يتقدم به ، فإنه يقول ببساطة واضعا صوره فى ناحية ، وأفكاره على الناحية المقابلة :

نحن ننظر إلى الماضى وإلى المستقبل

ونذوى حنينا إلى ما لا يوجد :

إن أصدق ضحكاتنا

مثقلة بلمسة ألم

وأعذب أغانينا إنما هى التى تحدث عن أشد الأفكار حزنا .

فهذا تأكيد جارف ، يكاد يكون عاديا فى تعبيره ولكنه مفهوم ، وهو لايشبه كراشو بأدنى درجة .

إنى أدعو كراشو شاعرا « تعبديا » devotional لأن كلمة « دينى » religious امتهنت . فحتى شلى قد دعى دينيا ، وإن كان لا يمكن وصفه بالتقى . إنه دينى بنفس المعنى الذى نقول به إن العميد إنج أو أسقف برمنجام متدين . إن الشعر التعبدى هو الشعر الدينى الذى يندرج تحت عقيدة مضبوطة ، ويتخذ من موضوعات دقيقة موضوعا للتأمل . وكراشو أحيانا ما يدعى عشقيا فى تعبده . إن كلمة « عشقى » erotic قد امتهنت ، ولكنها ، على أية حال ، لا يجب أن تكون كلمة مسيئة . ومن الممكن ، بمعنى من المعانى ، أن تنطبق على كراشو . إن دانتى على سبيل المثال يلوح دائما واعيا تمام الوعى بكل ظلال الحب البشرى والإلهى سواء بسواء ، وبياتريشى هى وسيلته للانتقال بين هذين الاثنين ، ولا يوجد قط ما يهدد بأن يخلط بين الحبين . غير أنه كما أن كراشو ناقص فى كفة الإنسانية ، ومع ذلك فلا هو فى العالم تماما ولا هو خارجه تماما ، وليس الأمر كذلك مع دانتى ولا آدم سان ڤكتور ، فإننا نشعر أحيانا بأن حبه للأشياء

السماوية ناقص ، لأنه – جزئيا – بديل عن الحب البشرى . إنه ليس عديم النقاء ، ولكنه غير كامل .

ومع ذلك فإن كراشو يقف بمفرده فى نوعه الفريد من أنواع العظمة . إنه وحيد بين شعراء انجلترا الميتافيزيقيين الذين كان أغلبهم انجليزيا على نحو حاد : فكراشو فى المحل الأول أوربى . لقد كان مشربا بالشعر اللاتينى والإيطالى أكثر منه بالشعر الإنجليزى . ومن المؤكد أن مستر ماريو براتس – الذى ربما يكون قد قرأ من الشعر اللاتينى وشعر القارة فى القرن السابع عشر أكثر مما قرأه أى شخص آخر – يضع كراشو فى مرتبة أعلى من مارينو وجونجورا وكل شخص آخر ، وذلك باعتباره ممثل روح الباروك فى الأدب .

مختارات من كتاب

چون دريدن الشاعر، الكاتب المسرحى، الناقد

(١٩٣٢)

الشاعر الذى منح الإنجليز الكلام

بديهى أن ثمة ثلاثة أقسام رئيسية لشعر دريدن ، فضلا عن شعر مسرحياته البطولية : أهاجيه الساخرة ، وأغانيه ، وترجماته .

دريدن الكاتب المسرحى

أستاذ الدوبيت :

إن براعة شعر دريدن المرسل تزداد جدارة بالإعجاب عندما يقر المرء بأنها عمل بارع tour de force فالشعر المرسل ليس سليقة فيه .

دريدن الناقد ، المدافع عن العقل

المدافع عن العقل :

وعلى هذا فإن دريدن ، شاعرا وناقدا على السواء ، يلوح لى مدافعا كبيرا جدا عن العقل .

جدوى الشعر وجدوى النقد

دراسات فى علاقة النقد بالشعر فى انجلترا

(١٩٣٣)

إلى ذكـــرى

تشـارلز ويبلـى

الذى وعدتـه بكتاب أفضل

محتويات الكتاب

تصدير لطبعة ١٩٦٤

تصدير للطبعة الأصلية .

١ - مقدمة .

٢ - دفاع عن كونتيسة پمبروك .

٣ - عصر دريدن .

٤ - وردزورث وكولردچ

٥ - شلى وكيتس

٦ - ماثيو أرنولد

٧ - العقل الحديث .

٨ - خاتمة .

تصدير لطبعة ١٩٦٤

قيل إن قصيدة « جزيرة بحيرة إنيسفرى » كانت أحب قصائد ييتس إلى مصنفى المنتخبات الشعرية ؛ ومن ثم فقد أسرفوا فى إعادة نشرها . وأرى أن قصيدتى المسماة « الفتاة الباكية » La Figlia Che Piange قد كانت - فى أثناء سنى شبابى - أحب قصائدى إلى هؤلاء المصنفين ؛ إذ رأوا أنها أقل أشعارى ضرراً ، وإن كانوا قد صاروا فى السنوات التالية أقرب إلى العدالة فى اختيارهم القصائد التى تمثلنى (وإن كان مما يسرنى ألا أسمع المزيد عن القعقعة والنشيج) . ومثلما نجد أن أى دارس للأدب المعاصر حين يشرع فى الكتابة عن نقدى فى أوراق الامتحان يثق من النجاح ما دام قد أشار إلى « تفكك الحساسية » و « المعادل الموضوعى » . نجد بالمثل أن أى مصنف يريد إدراج نموذج من مقالاتى فى كتاب نقدى سوف يختار مقالتى المسماة « الموروث والموهبة الفردية » ، على الرغم من أن هذه المقالة قد تكون أقرب مقالاتى إلى طور الصبا ؛ وهى قد كانت يقينا أول مقالة أطبعها .

وهأنذا الآن أعيد طبع كتابى «جدوى الشعر وجدوى النقد» ، مؤملا - وإن يكن هذا الأمل ضعيفا - أن تحظى إحدى محاضراتى المنشورة فيه باختيار مصنف من مصنفى المستقبل بدلا من « الموروث والموهبة الفردية » . لقد ظهرت تلك المقالة ، التى تعد أشهر مقالاتى ، فى عام ١٩١٧ عندما كنت مساعداً لتحرير مجلة «ذا إيجويست » ، بعد أن استدعى محررها ريتشارد ألدنجتون لأداء الخدمة العسكرية ، وقبل أن يطلب إلى تزويد أى دورية أخرى بمقالاتى . أما المحاضرات التى يتألف منها هذا الكتاب فقد كتبتها فى أثناء شتاء ١٩٣٢ - ١٩٣٣ ؛ إذ شرفت بأن عينت فى منصب « أستاذية تشارلز إليوت نورتون » بجامعة هارفارد ؛ وهو منصب سنوى يتولاه رجل من رجال الأدب ، أمريكيا كان أو أوربياً ، لمدة عام . ولما لم تكن قد توافرت لى فسحة من الوقت لإعداد هذه المحاضرات حتى وصولى إلى كامبردج بمساشوستس فى خريف عام ١٩٣٢ فقد كان على أن أكتبها ، تحت ضغط الظروف الملح ، خلال مدة إقامتى هناك . وبرغم ذلك فقد دهشت حين أعدت قراءتها مرتين فوجدتنى مازلت على استعداد لأن أتقبلها بوصفها تعبيراً عن موقفى النقدى .

إن مقالاتى النقدية الأولى ، التى يرجع تاريخ كتابتها إلى مرحلة كنت فيها واقعاً تحت تأثير حماسة إزرا پاوند لريمى دى جورمون ، تلوح لى الآن نتاجا يعوزه النضج ، وإن كنت لاأرفض مقالة « الموروث والموهبة الفردية » . ومازالت المحاضرات الثمانى

التى يحتوى عليها هذا الكتاب تلوح لى ذات وجهة نظر صائبة ، برغم أنى كتبت بعضها فى أثناء إلقائى لهذه السلسلة ، أو قل إنى - على أقل تقدير - لا أرى ما يدعونى إلى الخجل من أسلوبها أو من مادتها . ولما كنت لم أنظر فيها سنين طويلة ، فقد وجدتها - بعد أن قرأتها مرتين - مقالات مقبولة إلى الحد الذى آمل معه أن يكون إعادة نشرها فى شكلها الحالى عملا له ما يبرره .

أما عن الفقرة الافتتاحية فى المحاضرة الأولى فيجمل بى أن أشرحها قائلا : إن الولايات المتحدة كانت آنذاك فى ليلة انتخاب رئيس الجمهورية ، وهو الانتخاب الذى أتى بفرانكلين د. روزفلت رئيساً للجمهورية فى الفترة الأولى من مدة رئاسته .

ت . س . إ

تصــدير

هذه المحاضرات التى ألقيت فى جامعة هارفرد فى أثناء شتاء ١٩٣٢ – ١٩٣٣ تدين بالكثير لجمهور كان على أتم الاستعداد لامتداح المزايا والتغاضى عن العيوب . ولكنى أدرك أن نوع النجاح الذى أحرزته كان نجاحاً مسرحياً إلى حد كبير ، وأنها ستكون أشد تخييبا لظن من استمعوا إليها منها لمن لم يفعلوا . وإنى لأوثر كثيراً أن أترك جمهورى مع الانطباع الذى تلقاه حينذاك ، ولكن شروط المؤسسة كما وضحها المستر ستيلمان ، تقضى بتقديم المحاضرات للنشر ، فى مدة محددة . وهذا هو تبريرى للاضطلاع بكتاب آخر لاضرورة له .

وإنى لسعيد ، على أية حال ، بهذه الفرصة كى أسجل على الورق دينى لعميد كلية هارفرد والزملاء فيها ، وللجنة الأستاذ نورتون ، كما أسجل على وجه الخصوص عرفانى بالجميل نحو الأستاذ جون ليڤنجستون لويس ، ونحو المشرف على بيت إليوت ومسز مريمان ، وأحتفظ بأطيب الذكرى لزملاء ذلك البيت ومعلميه ، وللدكتور تيودور سپنسر ، ومستر ومسز ألفردوايت شفيلد ، على ما لا حصر له من النقدات والاقتراحات .

وإنى لآسف كثيراً ، حيث أننى بينما كنت أعد هذه المحاضرات لإلقائها فى أمريكا ، كان المستر أ . أ . ريتشاردز فى إنجلترا . وبينما كنت أعدها للنشر فى إنجلترا ، كان هو فى أمريكا . وقد كنت آمل أن تحظى بنقده .

لندن – أغسطس ١٩٣٣

ت . س . إ

مقدمة

٤ نوفمبر ١٩٣٢

« إن البلد الآن بأكمله فى حالة انفعال من جراء الحملة السياسية ، وفى حالة وجدان غير عقلانى . ويشير خير المطالع إلى أن إعادة تنظيم الأحزاب لاتلوح أمراً بعيداً عن الاحتمال ، بوصفها نتيجة غير مباشرة للصراع الحالى بين الجمهوريين والديمقراطيين ... غير أنه لا يجمل بنا أن نأمل فى حدوث أى تغير جذرى » .

إن هذه الكلمات ترد فى رسالة كتبها تشارلز إليوت نورتون فى ٢٤ سبتمبر ١٨٧٦ . ولن يكون لهذه المحاضرات صلة بالسياسة ، كما انى لم أبدأ (حديثى) بمقتطف سياسى إلا على سبيل التذكرة بالاهتمامات المتنوعة للدارس والإنسانى الذى تحتفل هذه المؤسسة بذكراه . وإن المحاضر في مثل هذه المؤسسة ليكون سعيد الحظ إذا أمكنه أن يشعر ، مثلما أفعل ، بالتعاطف والإعجاب تجاه الرجل الذى ترمى هذه المحاضرات إلى إبقاء ذكراه حية . كان تشارلز إليوت نورتون يمتلك الصفات المعنوية والروحية ، من الطراز الرواقى ، التى يمكن أن تتوافر دون منافع دين قائم على الوحى ، ويملك الملكات العقلية التى يمكن أن تتوافر دون عبقرية ؛ أن تفعل الشئ المفيد ، أن تقول الشئ الشجاع ، أن تتأمل الشئ الجميل : إن هذا ليكفى حياة الرجل الواحد . وقلائل هم الرجال الذين كانوا يعرفون ، خيراً منه ، كيف يولون مكانة عادلة لمطالب الحياة العامة ومطالب الحياة الخاصة ؛ وقلائل هم الذين أتيحت لهم فرصة أفضل ، كما أن قلائل من الذين أتيحت لهم الفرصة قد استفادوا منها أكثر مما فعل . إن السياسى العادى ، أو رجل الشئون السياسية ، قلما يتمكن من الخروج إلى « مكان عام » دون أن يصطنع « وجهاً عاماً » ؛ أما نورتون فقد ظل دائما محافظا على خصوصيته . وهو إذ عاش فى مجتمع غير مسيحى ، وفى عالم كان - كما رآه على كلا جانبى الأطلنطى - ينم على علامات اضمحلال ، ظل محافظا على معايير الإنسانية والمذهب الإنسانى التى كان يعرفها . لقد كان بوسعه ، حتى فى سن باكرة ، أن ينظر إلى النظام الزائل دون أسف ، وإلى النظام الآتى دون أمل . وفى رسالة بتاريخ ديسمبر ١٨٦٩ يتحدث على نحو أقوى وأشمل مما فعل فى الرسالة التى أوردتها :

« إن المستقبل مظلم جدا في أوربا ؛ وعندى أن الأمر يلوح كما لو كنا مقبلين على

حقبة جديدة تماما فى التاريخ، حقبة نجد فيها أن القضايا التى تنقسم الأحزاب عليها، وتنبع منها انفجارات الأهواء والعنف، واحدة فى إثر الأخرى ، لن تكون سياسية بعد ، بل اجتماعية مباشرة .. أما أن تكون حقبتنا من المشروعات الاقتصادية ، والمنافسة التى بلا حدود ، والفردية التي لايكبح جماحها شئ هى أعلى مرحلة من التقدم الإنسانى فأمر مشكوك فيه جداً ، فى رأيى . وأحيانا عندما أنظر إلى الأوضاع الحالية للنظام الاجتماعى الأوربى (هذا إن لم نتكلم عن الأمريكى) ، بكل سوئها لدى الطبقات العليا والدنيا سواء بسواء ، أتساءل عما إذا كانت حضارتنا تستطيع أن تحفظ نفسها إزاء القوى التى تتجمع للقضاء على كثير من المؤسسات التى تتجسد فيها ، أو عما إذا لم نكن مقبلين على مرحلة أخرى من الاضمحلال والسقوط والدمار والإحياء ، كتلك التى حدثت فى أول ألف وثلاثمائة عام من حقبتنا . ولن يحزننى كثيراً أن أعلم أن هذا سيكون هو الشأن ؛ فما من أحد يعرف حقيقة كنه المجتمع ،فى الوقت الحاضر ، إلا ويوافق على أنه ليس جديراً بأن يحافظ عليه ، على أساسه الحالى »(١) .

هذه كلمات يستطيع أن يوافق عليها كثيرون ممن يتناولون المشكلات المعاصرة بافتراضات أشد قطعية من افتراضات نورتون . ومع ذلك فقد كانت الأهمية الباقية للأدب ، إن لم نقل العقيدة القطعية (أيضا) ، أمراً ثابتا فى نظره . إن الشعب الذى يتوقف عن العناية بموروثه الأدبى يغدو همجيا ؛ والشعب الذى يتوقف عن إنتاج الأدب يتوقف عن الحركة ، فكرا وحساسية . إن شعر أى شعب يستمد حياته من كلام ذلك الشعب ، ويمنحه الحياة كذلك ، ويمثل أعلى نقطة بلغها من الوعى ، وأعظم قوة له وأرهف حساسية .

وسأتناول فى هذه المحاضرات نقد الشعر قدر ما سأتناول الشعر ذاته أو أكثر . وليس موضوعى هو علاقة النقد بالشعر فحسب ، إذا كنا نفترض بذلك أننا نعرف سلفا ما الشعر ، وما الذى يفعله ، وما هو لأجله . من المحقق أن قسماً كبيراً من النقد قد تمثل ، ببساطة ، فى البحث عن إجابات عن هذه الأسئلة . ودعونى أبدأ بافتراض مؤداه أننا لا نعرف ما الشعر ، ولا ما الذى يفعله ، ولا ما جدواه ، ولنحاول أن نتبين من فحصنا للعلاقة بين الشعر والنقد جدوى كليهما ، بل إننا قد نكتشف أنه ليست لدينا فكرة بالغة الوضوح عن معنى الجدوى . وإنه لمن الخير لنا ، على الأقل ،

(١) مقتطفاتى من رسائل نورتون مأخوذة من كتاب حياة ورسائل تشارلز إليوت نورتون . (هوتن ، ميفلين) .

لن أبدأ بأى تعريف عام لما هو شعر وما ليس كذلك ، أو أى مناقشة لما إذا كان الشعر يحتاج دائما إلى أن يكون منظوما ، أو أى دراسة للفرق بين تضاد الشعر - والنظم وتضاد الشعر - و - النثر . إن النقد ، على أية حال ، يمكن أن يفصل ، منذ البداية ، لا إلى نوعين بل بحسب اتجاهين . وأنا أفترض أن النقد هو ذلك القسم من الفكر الذى إما أن يسعى إلى معرفة كنه الشعر ، وجدواه ، والرغائب التى يشبعها ، والسبب فى أنه يكتب ، وفى أنه يقرأ أو يتلى ، أو الذى نجده ، إذ يفترض شعوريا أو لا شعوريا أننا نعرف هذه الأمور ، يقوّم الشعر الفعلى . وقد نجد أن للنقد الجيد خططا غير هذه التى ذكرناها ، ولكن هذه هى الخطط التى يسمح له بأن يجهر بها . إن النقد ، بطبيعة الحال ، لايكتشف قط كنه الشعر ، بمعنى التوصل إلى تعريف كاف له ؛ غير أنى لا أدرى ماذا كانت تكون فائدة مثل هذا التعريف لو أننا توصلنا إليه . كذلك ليس بمستطاع النقد أن يتوصل قط إلى تقويم نهائى للشعر . غير أن هناك هذين الحدين النظريين للنقد : فعند أحدهما نحاول أن نجيب عن هذا السؤال : «ما الشعر ؟» وعند الآخر نحاول أن نجيب عن هذاالسؤال : «أهذه قصيدة جيدة ؟» . ولن تكفى أى براعة نظرية للإجابة عن هذا السؤال الثانى ؛ لأنه ما من نظرية يمكن أن تكون ذات قيمة كبيرة ، إذا هى لم تكن مؤسسة على خبرة مباشرة بالشعر الجيد . ولكنا نجد من ناحية أخرى أن خبرتنا المباشرة بالشعر تتضمن قدراً طيباً من النشاط التعميمى .

إن هذين السؤالين اللذين يمثلان أشد الصياغات تجريداً لما هو بعيد عن أن يكون منشطا تجريدياً ، كلاهما مضمر فى صاحبه . فالناقد الذى يظل جديراً بالقراءة إنما هو ناقد قد طرح - حتى وإن لم يكن قد قدم إلا إجابة ناقصة - كلا السؤالين ؛ فأرسطو ، فيما نملكه من كتاباته عن الشعر ، يعجل - فيما أظن - من تذوقنا للكتاب المسرحيين المأسويين اليونانيين ؛ وكولردچ ، فى دفاعه عن شعر وردزورث ، يفضى به إلى تعميمات عن الشعر على أكبر قدر من التشويق ؛ ووردزورث ، فى شرحه شعره الخاص ، يقدم تأكيدات عن طبيعة الشعر من شأنها - إذا كانت مسرفة - أن تكون ذات دلالة أعظم نطاقاً حتى مما كان هو يدركه . ومستر أ . أ . رتشاردز ، الذى يجمل به أن يعرف - إن عرف أحد - ما يحتاج إليه الناقد العلمى من عُدة ، يخبرنا بأنه يحتاج إلى « كل من معرفة حارة بالشعر ، وقدرة على التحليل النفسى المجرد عن العاطفة » . إن مستر رتشاردز ، شأنه فى ذلك شأن كل ناقد جاد للشعر ، أخلاقى جاد بالإضافة إلى ذلك . ومذهبه فى علم الأخلاق ، أو نظريته فى القيمة ، إنما هو مذهب لا أستطيع أن أقبله ، أو الأحرى أنى لاأستطيع أن أقبل أى نظرية من هذا النوع ، تقوم على أسس من علم النفس الفردى وحده . ولكن سيكولوجيته عن التجربة

الشعرية تقوم على خبرته الخاصة بالشعر ، تماما كما أن نظريته فى القيمة تنبع من مذهبه السيكولوجي . وأنت قد لاتقتنع بنتائجه الفلسفية ، ومع ذلك تظل مؤمنا (كما أؤمن) بذوقه القادر على التمييز فى الشعر . غير أنك ، من ناحية أخرى ، إذا لم تكن مؤمنا بقدرة الناقد على أن يميز قصيدة جيدة من قصيدة رديئة ، فلن تعتمد كثيراً على سلامة نظرياته . ولكى يحلل الناقد استمتاعه وتذوقه لقصيدة جيدة ، ينبغى أن يكون قد خبر هذه المتعة ، وينبغي أن يقنعنا بذوقه . ذلك أن خبرة الاستمتاع بقصيدة رديئة ، مع الظن بأنها جيدة ، بالغة الاختلاف عن خبرة الاستمتاع بقصيدة جيدة .

ونحن ننتظر من الناقد المنظر أن يتعرف القصيدة الجيدة حين يراها . وليس من الحق دائما أن الشخص الذى يعرف القصيدة الجيدة حين يراها يستطيع أن يخبرنا بالسبب فى أنها قصيدة جيدة . وخبرة الشعر ، كأى خبرة أخرى ، غير قابلة للترجمة إلى كلمات إلا جزئيا ؛ ففى مبدأ الأمر نجد ، كما يقول المستر ريتشاردز ، أنه « ليس ما تقوله القصيدة هو الأمر المهم قط ، وإنما المهم هو كنهها » . ونحن نعلم أن بعض الناس الذين لم يؤتوا القدرة على الإفصاح ، ولايستطيعون أن يخبروك بالسبب فى أنهم يحبون إحدى القصائد ، قد تكون لهم حساسية أعمق وأكثر تمييزاً من أناس آخرين يستطيعون أن يتكلموا بذلاقة لسان . وينبغى أن نتذكر أيضا أن الشعر لايكتب ببساطة من أجل إمدادنا بمادة للحديث . وحتى أكثر النقاد كفاءة لايستطيع فى نهاية المطاف إلا أن يشير إلى الشعر الذى يلوح له الشئ الحقيقى . ومع ذلك فإن حديثنا عن الشعر ، جزئيا ، جزء وامتداد لخبرتنا به . وكما أن قدراً كبيراً من التفكير يدخل فى صنع الشعر ، نجد أن قدراً كبيراً يدخل فى دراسته .

إن أصل النقد هو القدرة على اختيار قصيدة جيدة ورفض قصيدة رديئة . وأشد اختباراته صرامة هو القدرة على اختيار قصيدة جيدة جديدة ، والاستجابة على النحو الأمثل لموقف جديد . إن خبرة الشعر ، كما تنمو فى الشخص الواعى والناضج ، ليست مجرد حصيلة لخبراتنا بالقصائد الجيدة ؛ فالتربية فى الشعر تتطلب تنظيماً لهذه الخبرات . ليس فينا من ولد بتمييز وذوق معصومين ، أو من اكتسبهما فجأة عند البلوغ أو بعده ؛ فالشخص الذى تكون خبرته محدودة معرض دائما لأن ينخدع بالسلعة الزائفة أو غير النقية . وإنا لنرى جيلا بعد جيل من القراء غير المدربين ينخدع بالزائف وغير النقى فى عصره – ومن المحقق أنه يؤثره ؛ لأنه أيسر تمثلا ، على السلعة الأصلية . ومع ذلك أعتقد أن عدداً بالغ الكبر من الناس قادر بالفطرة على أن يستمتع ببعض الشعر الجيد . أما كم عدده ، أو كم من درجات هذه القدرة يمكن أن

السلعة الأصلية . ومع ذلك أعتقد أن عدداً بالغ الكبر من الناس قادر بالفطرة على أن يستمتع ببعض الشعر الجيد . أما كم عدده ، أو كم من درجات هذه القدرة يمكن أن يميز على نحو مفيد ، فذاك مما لايدخل فى نطاق هدفى أن أبحثه هنا . ومن المحقق أن القارئ غير العادى هو وحده الذى يمكنه، مع الزمن ، أن يصنف خبراته ويقارن بينها ، وأن يرى إحداها فى ضوء الأخريات ، ويمكنه - إذ تتضاعف خبراته الشعرية - أن يفهم كلا منها على نحو أدق . إن عنصر المتعة يتسع لشمول التذوق ، وهو ما يجلب إضافة أشد ذهنية إلى حدة الشعور الأصلية . والمرحلة الثانية في فهمنا للشعر هى تلك التى لا نعود نقتصر فيها على الاختيار والرفض ، بل نتعداها إلى التنظيم . بل إنه قد يكون لنا أن نتحدث عن مرحلة ثالثة هى مرحلة إعادة التنظيم . وفى هذه المرحلة نجد أن الشخص الذى سبق له أن تثقف فى الشعر يلتقى بشئ جديد فى عصره ، ويعثر على نموذج جديد للشعر يرتب نفسه نتيجة لذلك .

وهذا النموذج الذى نشكله فى أذهاننا ، من قراءتنا الخاصة للشعر الذى استمتعنا به ، إنما هو ضرب من الإجابة ، يجيب بها كل لنفسه ، عن هذا السؤال : « ما الشعر ؟ » ففى المرحلة الأولى نعرف ما الشعر ، بقراءتنا له واستمتاعنا ببعض مما نقرأه . وفى مرحلة تالية ، نجد أن إدراكنا لأوجه الشبه والاختلاف بين ما نقرؤه لأول مرة وما سبق لنا أن استمتعنا به ، لا يلبث ، هو نفسه ، أن يسهم فى متعتنا . فنحن نعرف كنه الشعر - إن عرفناه أساسا - من قراءتنا له ؛ ولكن ربما كان للمرء أن يقول إننا لن نتمكن من أن نتعرف الشعر بوجه خاص إلا إذا كانت لدينا فكرة فطرية عن الشعر عموما . وعلى الأقل فإن السؤال « ما الشعر ؟ » ينبع ، على نحو طبيعى للغاية ، من خبرتنا بالقصائد . وعلى ذلك فإنه على الرغم من أننا قد نسلم بأن أشكالا قليلة من النشاط الذهنى لاتنم على ذاتها - عبر مجرى التاريخ ، وفى صدد الكتب الجديرة بالقراءة - أكثر مما هو الشأن فى النقد ، قد يلوح أن النقد - كأى نشاط فلسفى - حتمى ولايتطلب تبريراً . فسؤال : « ما الشعر ؟ » هو بمثابة افتراض لوظيفة النقد .

وأخال أنه لابد أن يكون قد عنّ لكثير من الناس فكرة أنه فى بعض الأزمنة التى كان يكتب فيها شعر عظيم لم يكن ثمة نقد مكتوب ، وأنه فى بعض الأزمنة التى كُتب فيها كثير من النقد كانت نوعية الشعر أدنى مرتبة . وقد أوحت هذه الحقيقة بمقابلة بين ما هو نقدى وما هو خلاق ؛ بين عصور النقد وعصور الخلق . ويُظن أحيانا أن النقد يزدهر أكثر ما يزدهر فى الأوقات التى يكون فيها نشاط الخلق مشوبا بنقص . وبمثل

هذا التحيز فى الذهن قرن كثير من الناس عبارة « عصور نقدية » بصفة «إسكندرى» . وثمة فروض غليظة عدة تكمن وراء هذا التحيز ، وتشمل خلطا بين أشياء كثيرة مختلفة ، وبين أعمال ذات نوعية بالغة الاختلاف ، تندرج تحت اسم « النقد » . وأنا أستخدم مصطلح «نقد» طوال هذه المحاضرات - كما آمل أن تكتشفوا - بما صدق ضيق الرقعة . لست أود أن أقلل من رذائل العدد الكبير من الكتب الذى يمر تحت تلك الصفة ، أو أن أطرى تلك العادة الكسول ؛ عادة استبدال تمثيل آراء الغير بالدراسة الدقيقة للنصوص . ولو كان الناس لايكتبون إلا عندما يكون لديهم ما يقال ، وليس فقط لأنهم يودون أن يؤلفوا كتبا ، أو لأنهم يشغلون وظيفة ينتظر منهم فيها أن يؤلفوا كتباً ، لما كانت بنية النقد غير متناسبة هكذا تماما مع ذلك العدد الصغير من الكتب النقدية الجديرة بالقراءة . ومع ذلك فإن من يتحدثون كما لو كان النقد مشغلة الاضمحلال ، وعرضا - إن لم يكن سبباً - لعقم أحد الشعوب فى الخلق ، إنما يعزلون ظروف الأدب - إلى حد التزييف - عن ظروف الحياة . إن التغيرات التى هى من نوع كون القصائد الملحمية كانت تؤلف لتتلى ثم أصبحت تؤلف لتقرأ ، أو التغيرات التى وضعت حدا للمواويل الشعبية ، لاتنفصل عن التغيرات الاجتماعية ، على نطاق واسع ؛ وهى تغيرات ظلت دائما تحدث ، وستظل دائما تحدث . وقد لاحظ و . ب . كر فى مقالته عن «أشكال الشعر الإنجليزى» أن :

« فن العصور الوسطى - عموما - اندماجى واجتماعى : النحت مثلا ، كما نجده على الكاتدرائيات العظيمة . ومع عصر النهضة يتغير الدافع إلى الشعر . إن فى العصور الوسطى شبها طبيعيًا بالأوضاع اليونانية ؛ أما بعد عصر النهضة فنجد إعادة تقديم واع ومقصود - من جانب الأمم الحديثة - للأوضاع التى كانت تسود شعر روما . إن الشعر اليونانى وسيطى من عدة نواح ؛ والشعر اللاتينى فى عصره العظيم إنما يشبه شعر عصر النهضة ؛ فهو محاكاة لأنماط مستمدة من بلاد اليونان ، مع ظروف بالغة الاختلاف ، وعلاقة مختلفة بين الشاعر وجمهوره .

« وليس معنى ذلك أن الشعر اللاتينى أو الحديث غير اجتماعى . من الحق أن اتجاه الفن الحديث ، بما فى ذلك الشعر ، كثيرا ما يكون مضاداً للذوق الشائع فى عصره ، وأن الشعراء كثيراً ما يتركون لأنفسهم ، كى يعثروا على موضوعاتهم ، وينمقوا أنماط تعبيرهم فى وحدتهم ، فيولد ذلك نتائج كثيراً ما تكون محيرة وجامدة ، وجديرة بالإهمال ، على النحو الذى لاحت عليه عموما قصيدة براوننج «سورديللو» .

وما يصدق على التغيرات الكبرى فى شكل الشعر يصدق أيضا - فيما أظن -

على التغير من حقبة قبل – نقدية إلى حقبة نقدية . وهو يصدق على التغير من عصر قبل – فلسفى إلى عصر فلسفى . فأنت لا تستطيع أن تنعى وجود النقد إلا إذا كنت تنتقص فى شأن الفلسفة . وتستطيع أن تقول إن تطور النقد إنما هو عَرَض من أعراض تطور الشعر أو تغييره ، وأن تطور الشعر فى حد ذاته عرض من أعراض التغيرات الاجتماعية .

ويلوح أن اللحظة المهمة لظهور النقد هى الوقت الذى يتوقف الشعر فيه عن أن يكون تعبيراً عن عقل شعب بأكمله . إن مسرحيات دريدن ، التى تقدم المناسبة الرئيسية لكتاباته النقدية ، قد شكَّلها إدراك دريدن أن إمكانات الكتابة على طريقة شكسبير قد استنفدت ويظل هذا الشكل باقيا فى مآسى كاتب من نوع شيرلى (الذى كان أكثر عصرية ، بكثير ، فى ملاهيه) بعد أن تغير عقل إنجلترا وحساسيتها . بيد أن دريدن لم يكن يكتب مسرحيات للشعب بأكمله ، وإنما كان يكتب فى شكل لم ينم على المأثورات الشعبية أو مطالب الشعب ؛ شكل تعين – من ثم – أن يجئ تقبله من طريق الانتشار بين مجتمع صغير . وقد حاول الكتاب المسرحيون السائرون على نهج سنيكا شيئا مشابها . بيد أن ذلك الجزء من المجتمع الذى كان بوسع عمل دريدن وعمل كتاب ملاهى عصر رجوع الملكية أن يتوسل إليه توسلا مباشرا كان يشكل شيئا أشبه بأرستقراطية ذهنية ، وعندما يجد الشاعر نفسه فى عصر ليس فيه أرستقراطية ذهنية ، وعندما تكون السلطة فى أيدى طبقة أضفى عليها الطابع الديمقراطى إلى الحد الذى نجد معه أنه على الرغم من أنها مازالت طبقة ، فإنها تعد ذاتها الأمة بأكملها ، وعندما يلوح أن البدائل الوحيدة هى الحديث إلى نخبة أو مناجاة الذات ، فإن صعوبات الشاعر وضرورة النقد تغدو أكبر . وفى المقالة التى أوردت منها لتوى يقول كر :

« لاريب فى أن الشعراء فى القرن التاسع عشر كانوا متروكين لأنفسهم أكثر مما كان الشأن معهم فى القرن الثامن عشر ؛ ونتيجة ذلك لاتخطئها العين فى (نواحى) قوتهم وضعفهم ... إن الاستقلال البطولى لبراوننج ، وكذلك – بالتأكيد – كل الشعر المغامر ذى النزوات للقرن التاسع عشر ، وثيق الاتصال بالنقد وبالتعليم الانتخابى الذى يمتد عبر العالم كله بحثا عن الجمال الفنى ... إن الخيوط مستمدة من جميع العصور والبلدان ؛ والشعراء دارسون ونقاد انتخابيون ؛ وهم معذورون كما أن المستكشفين معذورون ، كما أنهم يضحون بما يضحى به المستكشفون عندما يتركون وطنهم .. وأرجو ألا يساء فهمى إذا لاحظت أن انتصاراتهم تجلب معها خطراً إن لم يكن لأنفسهم فهو – على الأقل – للبدعة الجارية ولتقاليد الشعر » .

إن التغيرات التدريجية فى وظيفة الشعر ، إذ يتغير المجتمع ، من شأنها - فيما آمل - أن تتبدى ، بعض الشئ ، بعد أن نكون قد نظرنا إلى عدة نقاد على أنهم ممثلون لعدة أجيال . وخلال ثلاثمائة سنة ، كان النقد قد عدّل افتراضاته وأهدافه ؛ ومن المحقق أنه سيظل يفعل ذلك . ثمة أشكال عدة يمكن للنقد أن يتخذها ؛ وثمة دائما نسبة كبيرة من النقد ارتدادية أو من نافلة القول ؛ وثمة دائما كتاب كثيرون لا تؤهلهم معرفة بالماضى ولا وعى بحساسية الحاضر ومشكلاته . لقد كان لنقدنا الباكر ، تحت تأثير الدراسات الكلاسيكية والنقاد الإيطاليين ، افتراضات عريضة جداً عن طبيعة الأدب ووظيفته . كان الشعر فنا للزينة : فنا تدعى له دعاوى مسرفة أحيانا ، ولكنه فن لاح فيه أن الأصول نفسها تنطبق على كل حضارة وعلى كل مجتمع . كان فنا متأثراً تأثراً عميقاً بنشأة طبقة اجتماعية جديدة ؛ لا ترتبط إلا على نحو فضفاض (على أحسن تقدير) بالكنيسة ؛ وهى طبقة واعية وعيا ذاتيا بامتلاكها لأسرار اللاتينية واليونانية . وفى إنجلترا نجد أن القوة النقدية الراجعة إلى التقابل الجديد بين اللاتينية والعامية قد التقت - فى القرن السادس عشر - بالدرجة المناسبة من المقاومة . ومعنى هذا أنه فى العصر الذى يمثله فى أذهاننا سپنسر وشكسبير ، نبهت القوى الجديدة العبقرية القومية ولم تغمرها . وسيكون الهدف من محاضرتى الثانية هو أن أولى نقد هذه الحقبة الاحترام الذى لا يلوح لى أنها تلقته . وفى العصر التالى أخال أن العمل العظيم لدريدن فى النقد هو أنه غدا ، فى اللحظة المناسبة ، على ذُكْر من ضرورة تأكيد العنصر القومى فى الأدب. إن دريدن أكثر إنجليزية، على نحو واسع ، فى مسرحياته ، مما كان عليه أسلافه ؛ ومقالاته عن المسرح وعن فن الترجمة دراسات واعية لطبيعة المسرح الإنجليزى واللغة الإنجليزية ، بل إن إعداده لتشوسر تأكيد للموروث القومى أكثر منه - كما يظن أحيانا - إخفاقاً مسليا ومشجيا فى تذوق جمال لغة تشوسر وأوزانه . وعلى حين كان النقاد الإليزابيثيون ، فى أغلب الأحيان ، على ذكر من شئ ينبغى استعارته أو تعديله من الخارج ، كان دريدن على ذكر من شئ ينبغى المحافظة عليه فى الداخل . غير أنه طوال هذه المرحلة ، ولمدة أطول كثيرا ، ظل افتراض واحد باقيا لايتغير ؛ افتراض ما يجمل بفائدة الشعر أن تكون . ويوسع أى قارئ لمقال سيدنى «دفاع عن الشعر» أن يرى أن الـ misomousoi الذين يدافع عن الشعر فى مواجهتهم إنما هم رجال من قش ، وأنه واثق من كون تعاطف القارئ إلى جانبه ، وأنه لايتعين عليه قط أن يطرح على نفسه طرحاً جدياً هذه الأسئلة : لم الشعر ؟ وما الذى يفعله ؟ وهل تراه أمراً مرغوباً فيه ؟ ويفترض سيدنى أن الشعر يمنحنا البهجة والإرشاد فى آن معا ، وأنه حلية للحياة الاجتماعية ، وشرف للأمة .

وأنا أبعد ما أكون عن أختلف مع هذه الافتراضات ، قدر ما تمضى ، ولكن النقطة التى أريد أن أعبر عنها هى أنه ، على مدى حقبة طويلة ، لم تناقش هذه الافتراضات أو تعدل قط ، وأنه خلال تلك الحقبة كتب شعر عظيم وبعض النقد الذى يستطيع ، بفضل افتراضاته ، أن يمنحنا إرشاداً باقيا . وأنا أعتقد يقينا ، أنه فى العصور التى يكون فيها جدوى الشعر أمراً متفقاً عليه ، فإنه لمن الأقرب إلى الاحتمال أن تجد ذلك الفحص الدقيق والحريص للتوفيق والعيب فى كل بيت، وهو ما يفتقر إليه ، على نحو واضح ، نقد عصرنا ، ذلك النقد الذى لا يلوح أنه يتطلب من الشعر أن تحسن كتابته ، وإنما يتطلب منه أن يكون « ممثلا لعصره » . وأنا أتمنى أن نوجه مزيداً من الاهتمام لصحة التعبير والوضوح أو الغموض ، وللدقة أو عدم الانضباط اللغويين ، لاختيار الكلمات ، سواء كان دقيقاً أو غير ملائم ، عاليا أو سوقيا ، فى شعرنا : أى باختصار للتنشئة الطيبة أو الرديئة لشعرائنا . فالنقطة التى أرغب فى إبرازها هنا هى أن تغيرا عظيما فى موقفنا تجاه الشعر ، وفى توقعاتنا ومطالبنا منه ، قد حدث ، وذلك – تقريبا للأمور – قرب نهاية القرن الثامن عشر . إن وردزورث وكولردچ ليسا مجرد مقوضين لموروث انحط ، وإنما هما قد ثارا على نظام اجتماعى بأكمله ، وإنهما ليبدآن فى أن يطالبا للشعر بحقوق تبلغ أعلى نقطة لها من المبالغة فى عبارة شلى : « الشعراء هم شراع الإنسانية الذين لايعترف بهم أحد » . ونجد أن مادحى الشعر الأوائل قد قالوا الشئ نفسه ، وإن لم يكونوا يعنون هذا الشئ ؛ فشلى (إذا استعرنا عبارة ناجحة من مستر برنارد شـــو) كان ، فى هذا الموروث ، أول أعضاء برلمان الطبيعة . وإذا كان وردزورث قد ظن أنه ، ببساطة ، مشغول بإصلاح اللغة ، فقد كان مخدوعا . لقد كان مشغولا بإحداث ثورة فى اللغة ؛ وكانت لغته فى مثل قدرة لغة پوپ على أن تكون صناعية ، وليست أقدر منها على الطبيعية – وهو ما شعر به بيرون ، وأبرزه كولردچ بصراحة . لقد خلف اضمحلال الدين وتمزق المؤسسات السياسية حدوداً مشكوكاً فيها كان الشاعر يتقحم عليها . وقد أضفى الناقد صفة الشرعية على ما ضمه الشاعر إليه . لقد ظل الشاعر ، مدة طويلة ، بمثابة الكاهن ؛ وما زال هناك – فيما أعتقد – أناس يتصورون – أنهم يستمدون غذاء دينيا من براوننج أو مرديث . ولكن خير من يمثل المرحلة التالية هو ماثيوأرنولد . لقد كان أرنولد أشد اعتدالا وأعقل من أن يذهب على الدقة إلى أن التعليم الدينى إنما ينتقل ، على أفضل وجه ، من طريق الشعر ، ولم يكن لديه ، شخصياً ، إلا القليل الذى ينقله ، ولكنه اكتشف صيغة جديدة : أن الشعر ليس دينا ولكنه بديل كبير عن الدين – إنه ليس مشروب البورت الضعيف الذى قد يستسلم للنفاق ، وإنما هو قهوة بلا كافيين ،

وشاى بلا تانين . وقد امتدت عقيدة أرنولد ، ومُسخت بعض الشىء ، إلى مذهب «الفن للفن». إن هذه العقيدة قد تلوح ارتداداً إلى الإيمان البسيط فى حقبة من الزمن أسبق، حين كان الشاعر أشبه بطبيب أسنان ، ورجلا ذا وظيفة محددة . غير أنها كانت فى الحقيقة اعترافا يائسا باللامسئولية ؛ فشعر التمرد وشعر التراجع لاينتميان إلى النوع نفسه .

ونحن فى عصرنا قد تحركنا ، تحت ضغط دوافع متنوعة ، نحو مواقف جديدة ، فمن ناحية دفع علم النفس الناس ليس فقط إلى فحص أذهان الشعراء بيسر واثق ، أدى إلى بعض ألوان السرف الخيالى والنقد المنحرف ، وإنما أيضا إلى فحص أذهان القراء ومشكلة « التوصيل » – وهى كلمة ربما كانت تهربا من القضية . ومن ناحية أخرى فإن دراسة التاريخ قد أوقفتنا على علاقة كل من شكل الشعر ومعناه بأوضاع زمانه ومكانه – وربما كان النقد السيكولوچى والنقد السوسيولوچى هما أكثر تنوعات النقد الحديث نيلا للإعلان ، بيد أن عدد الطرق التى تتناول بها مشكلات النقد لم تكن فى يوم من الأيام بهذه الكثرة أو هذا الإرباك . غاية الأمر أنه لم تكن هناك افتراضات مستقرة عن كنه الشعر ، أو السبب فى أنه ينتج ، أو جدواه ، أقل مما يوجد فى يومنا هذا . ويلوح أن النقد قد انقسم إلى أنواع كثيرة متباينة .

لم أقم بهذه المراجعة الوجيزة لتطور النقد كى انتهى منها إلى ربط نفسى بأى اتجاه معين فى النقد الحديث . وآخر الاتجاهات التى أريد أن أربط نفسى بها هو الاتجاه السوسيولوچى . وإنما أنا أذهب إلى أننا قد نتعلم الكثير عن النقد وعن الشعر من فحص تاريخ النقد ، لا بوصفه مجرد قائمة بأحكام متتالية عن الشعر ، بل بوصفه عملية إعادة تكييف بين الشعر والعالم الذى ينتج فيه ومن أجله . بوسعنا أن نتعلم شيئا عن الشعر وذلك – ببساطة – من طريق دراسة ما اعتقده الناس عنه فى حقبة بعد أخرى ، دون انتهاء إلى النتيجة السخيفة القائلة إنه ليس ثمة ما يقال ، وإنما الرأى يتغير . وثانيا نجد أن دراسة النقد ، لا على أنه سلسلة من التخمينات العفوية بل على أنه إعادة تكييف ، قد تعيننا أيضا على استخلاص بعض النتائج عما هو باق أو أبدى فى الشعر ، وما لا يعدو أن يكون تعبيراً عن روح عصره . ومن طريق اكتشاف ما يتغير ، وكيف ، ولم ، فقد يمكننا أن نفهم ما لا يتغير . وبفحصنا لمشكلات ما لاح لهذا العصر أو ذاك أنه أمر مهم ، قد يمكننا أن نأمل بعض الشئ فى توسيع حدودنا ، وتحرير ذواتنا من بعض تحيزاتنا . وسأورد ، عند هذه النقطة ، قطعتين قد

أجد الفرصة لإيرادهما مـرة أخـرى . إن الأولى من تصـدير دريدن لقصيدته المسماة « سنة العجائب » Annus Mirabilis :

«إن أول توفيق لخيال الشاعر هو الابتكار ، بمعناه الأمثل ، أو العثور على الفكر . وثاني توفيق هو التوهم أو تنويع ذلك الفكر واشتقاقه أو صياغته ، كما يصوره الحكم - على النحو الأمثل - للموضوع . وثالث توفيق هو طريقة الإلقاء ، أو فن إلباس ذلك الفكر وتحليته ، كما يوجد ويتنوع ، فى كلمات ملائمة ، ذات دلالة ، ورنانة . أما سرعة الخيال فتتمثل فى الابتكار ، وأما الخصب ففى التوهم ، وأما الدقة ففى التعبير » .

والقطعة الثانية من كتاب كولردج «سيرة أدبية» Biographia Litteraria .

« فى مبدأ الأمر أفضت بى تأملاتى المتكررة إلى شك مؤداه ... أن التوهم والخيال ملكتان متميزتان وبالغتا الاختلاف ، بدلا من أن تكونا - بحسب الاعتقاد الشائع - إما اسمين لهما معنى واحد ، أو - على أقصى تقدير - الدرجتين الدنيا والعليا من الملكة نفسها . وأعترف بأنه ليس من اليسير أن نجد لكلمة phantasia اليونانية ترجمة أنسب من كلمة imaginatio اللاتينية . غير أنه مما يعادل ذلك صدقا أنه توجد ، فى كل المجتمعات ، غريزة للنمو ، أو حسن إدراك جماعى لاشعورى من لون ما ، يعمل ، بإطراد ، على إزالة الترادف عن تلك الكلمات التى كانت تحمل ، أصلا ، المعنى نفسه ، والتى أمد بها تلاقى اللهجات تلك اللغات الأشد تجانسا ، كاليونانية والألمانية .

« لقد كان لملتون ذهن تخيلى بدرجة عالية ، وكان لكاولى ذهن توهمى بدرجة عالية »[١] .

إن الطريقة التى نجد بها أن تعبير الشاعرين الناقدين إنما تحدده خلفية كل منهما لبالغة الاتضاح . وواضح أيضا حالة ذهن كولردج الأكثر نمواً : معرفته الأكبر بفقه اللغة ، وتصميمه الواعى على أن يجعل كلمات معينة تعنى أشياء معينة . غير أن ما يجمل بنا أن نضعه فى الاعتبار هو ما إذا كان الذى لدينا هنا نظريتين فى الخيال الشعرى متعارضتين على نحو جذرى ، أو ما إذا كان يمكن التوفيق بين كلتيهما ، بعد أن نكون قد أدخلنا فى حسباننا الأسباب الكثيرة للاختلاف ، والموجودة فى مرور

(١) ألاحظ هنا ، كما كان يمكن أن ألاحظ فى أى موضع آخر ، أن التقرير الذى تشتمل عليه هذه الجملة الأخيرة معرض لأن يكون إغراء لامنطقيا لعقل القارئ ؛ فنحن نتفق على أن ميلتون شاعر أعظم كثيراً من كاولى ، وأنه من نوع مختلف أكثر تفوقاً . ثم نحن نسلم ، دون فحص ، بأن الفرق بينهما يمكن أن يصاغ فى هذه المقابلة المرتبة ، ونقبل - دون دراسة - تلك التفرقة بين الخيال والوهم التى لم يعدُ كولردج أن اكتفى بفرضها . ومقابلة « على درجة عالية » بـ « جداً » هو ، أيضاً ، عنصر من عناصر الإغراء انظر ص ٥٨ .

الزمن . بين جيل دريدن وجيل كولردج .

وقد يلوح أن أغلب ما قلته ، على حين أنه قد يكون له بعض الصلة بتذوق الشعر وفهمه ، ليس له إلا صلة بالغة الضآلة بنظمه . وعندما يكون النقاد أنفسهم شعراء فقد تتجه شكوكنا إلى أنهم صاغوا تقريراتهم النقدية ، ناظرين إلى تبرير ممارستهم الشعرية . إن نقدا من نوع القطعتين اللتين أوردتهما لم يوضع لتشكيل أسلوب الشعراء الأحدث سنا ، وإنما الأحرى أنه – على أحسن تقدير – حديث عن خبرة الشاعر بنشاطه الشعرى الخاص ، مرويا في ضوء ذهنه . إن العقل النقدى حين يعمل في الشعر ، والجهد النقدى الذى يدخل في كتابته ، قد يكونان دائما متقدمين على العقل النقدى حين ينصب على الشعر ، سواء كان شعر المرء أو شعر غيره . إنى لا أعدو أن أؤكد أن ثمة علاقة ذات دلالة بين خير شعر وخير نقد فى الحقبة الزمنية الواحدة . فعصر النقد هو أيضا عصر الشعر النقدى . وعندما أتحدث عن الشعر الحديث بوصفه نقديا على نحو بالغ أعنى أن الشاعر المعاصر ، الذى ليس مجرد منشئ لمنظومات رشيقة، مجبر على أن يطرح على نفسه مثل هذا السؤال: «لم الشعر؟» وهو لايكتفي بأن يسأل : « ما الذى أقوله ؟ » ، وإنما الأحرى أنه يسأل : « كيف أقوله ولمن ؟ » . إن علينا أن نوصل – إذا كان ذلك توصيلا – لأن الكلمة قد تكون تهربا من القضية خبرة . وهى ليست خبرة بالمعنى المألوف لهذه الكلمة ؛ لأنها قد لا توجد – متشكلة من عدة خبرات شخصية مرتبة على نحو قد يكون بالغ الاختلاف عن طريقة تقويمنا للأمور فى الحياة العملية – إلا فى التعبير عنها . وإذا كان الشعر شكلا من أشكال « التوصيل » فإن ما يوصل إنما هو القصيدة نفسها ، فى حين لا يوصل إلا عرضا الخبرة والفكرة اللتين تدخلان فى صنعها . إن وجود القصيدة يقع فى مكان ما بين الكاتب والقارئ ؛ فإن لها حقيقة ليست ببساطة هى حقيقة ما يحاول الكاتب أن «يعبر » عنه ، أو خبرة كتابته لها ، أو خبرة القارئ أو الكاتب ، من حيث هو قارئ لها . وعلى ذلك فإن مشكلة ما « تعنيه » القصيدة أصعب كثيراً مما يلوح لأول وهلة . ولو أن قصيدة لى عنوانها « أربعاء الرماد » أعيد طبعها ، لفكرت فى أن أقدم لها بهذه الأبيات لبيرون من قصيدته «دون چوان» .

اتهمنى البعض برسم خطة غريبة

ضد عقيدة هذه البلاد وأخلاقياتها .

وهم يتتبعونها فى هذه القصيدة ،فى كل بيت .

ولست أدعى أنى أفهم تماما

معنى ما أقوله ، حينما أكون دقيقاً جداً ؛

ولكن الحقيقة هى أنه ليس لدى شئ مخطط

ربما باستثناء أن أفوز بلحظة من المرح ...

إن ثمة تحذيراً نقدياً رجيحا فى هذه الأبيات : غير أن القصيدة ليست مجـرد ما كان الشاعر « ينتويه » أو ما يدركه القارئ ، كما أن فائدتها ليست مقصورة تماما على ما كان المؤلف ينتويه أو ما تفعله فعلا للقراء . فعلى الرغم من أن كمية المتعة التى منحها أى عمل فنى منذ خروجه إلى حيز الوجود ونوعيتها ليستا بالأمر الخارج عن موضوعنا تجدنا لا نحكم قط على العمل على هذا الأساس . ونحن لا نتساءل - بعد أن يحركنا ، بعمق ، مرأى قطعة من المعمار أو سماع قطعة موسيقية - « ما الذى استفدته أو ربحته من رؤيتى لهذا المعبد أو سماعى لهذه الموسيقى ؟ » وإن السؤال المتضمن فى عبارة « جدوى الشعر » لهو ، بمعنى من المعانى ، هراء . غير أن ثمة معنى اخر للسؤال . ذلك أننا إذا ضربنا صفحا عن تنوع الطرق التى استخدم بها الشعراء فنهم ، بدرجات متفاوتة من النجاح ، رامين إلى الإرشاد أو الاقناع ، فلا ريب فى أن الشاعر يرغب فى منح المتعة ، أو فى أن يسلى أو يلهى الناس . ومن الطبيعى أن يبتهج بأن يتمكن من أن يشعر بأن التسية أو التلهية يستمتع بهما أكبر عدد من الناس وأكثرهم تنوعا بقدر المستطاع . فعندما يُضيّق أحد الشعراء عمداً من نطاق جمهوره ، باختياره أسلوبا للكتابة أو موضوعا ، يكون هذا موقفاً خاصاً يتطلب تفسيراً وتبريراً . غير أنى أشك فيما إذا كان هذا يحدث قط ؛ فكونك تكتب بأسلوب ذائع شئ وكونك تأمل فى أن تذيع كتابتك ، فى نهاية المطاف ، شئ آخر . ومن إحدى وجهات النظر ، يطمح الشاعر إلى وضع المثل الهزلى فى صالات الموسيقى . وهو إذ يعجز عن تغيير بضائعه لتناسب الذوق السائد ، إن كان هناك أى ذوق سائد ، فمن الطبيعى أن يرغب فى وجود حالة للمجتمع ، يمكن أن يكون محبوبا فيها ، وتوضع فيها مواهبه موضع التطبيق على أحسن نحو . وهو - من ثم - يهتم اهتماما حيا بـ جدوى الشعر . وستعالج المحاضرات التالية المفهومات المختلفة لجدوى الشعر فى أثناء القرون الثلاثة الأخيرة ، كما يتمثل فى النقد ، وخصوصا النقد الذى كتبه الشعراء أنفسهم .

ملحوظة على الفصل الأول

على نمو الذوق فى الشعر

قد لايكون من غير الملائم ، فى صدد بعض القضايا المشار إليها فى الفصل السابق ، أن ألخص هنا بعض ملاحظات قدمتها فى موضع آخر عن تطور الذوق وهى ، فيما آمل ، ليست منبتة الصلة بتدريس الأدب فى المدارس والكليات .

ربما كنت أعمم القول فى ضوء تاريخى الخاص دون مسوغ ، أو ربما كنت - على النقيض من ذلك - أذكر ما هو متداول بين المدرسين وعلماء النفس عندما أتقدم بافتراض أن غالبية الأطفال حتى الثانية عشرة أو الرابعة عشرة ، مثلا ، قادرون على ضرب معين من الاستمتاع بالشعر ، وأن غالبيتهم ، فى سن البلوغ أو حول ذلك ، لايجدون فيه مزيداً من الغناء ، ولكن أقلية صغيرة تجد ذاتها متعطشة للشعر على نحو مختلف تماماً عن أى استمتاع خبرته من قبل . ولست أدرى ما إذا كان ذوق صغار البنات فى الشعر مختلفا عن ذوق صغار الأولاد ، ولكنى أعتقد أن استجابات هذه الطائفة الأخيرة موحدة إلى حد كبير . « هوراتيوس » ، «دفن سيرچون مور» ، «بانوك بيرن» و «الانتقام» لتنسون ، وبعض مواويل الحدود .

إن الميل إلى الشعر الحربى أو الدموى لا ينبغى إحباطه أكثر مما ينبغى إحباط الولع بالجنود الصفيح والمسدسات اللعب . وقد كانت المتعة الوحيدة التى حصلت عليها من شكسبير هى متعة نيل الثناء لأنى قرأته . ولو أنى كنت طفلا ذا عقل أكثر استقلالا لرفضت أن أقرأه أساساً . وإذ أعى أن الذاكرة كثيراً ما تخون ، يلوح أنى أذكر أن ميلى الباكر إلى نوع المنظومات التى يميل إليها صغار الأولاد قد اختفى حوالى سن الثانية عشرة ، تاركا إياى - لمدة عامين - دون أى نوع من الاهتمام بالشعر على الاطلاق . وإنى لأستطيع أن أسترجع فى وضوح ذكرى اللحظة التى تصادف لى فيها - وأنا فى الرابعة عشر أو نحو ذلك - أن أقع على ترجمة فتزجرالد لرباعيات « عمر الخيام » ملقاة فى مكان ما ، وذكرى هذا المدخل الجارف إلى عالم جديد من المشاعر التى أثارتها فى هذه القصيدة . لقد كانت أشبه بتحول مفاجئ ؛ وقد بدا لى العالم شيئا جديداً تصبغه ألوان براقة عذبة ومؤلمة . ومن ثم فقد سلكت درب المراهقة المألوف بقراءة بيرون وشلى وكيتس وروزيتى وسوينبرن .

وأعتقد أن هذه المرحلة قد استمرت حتى عامى التاسع عشر أو العشرين . ولما

كانت مرحلة تمثل سريع ، قد لا تعرف نهايتها بدايتها ، فإن الذوق قد يغدو بالغ الاختلاف . وهى ، كمرحلة الطفولة الأولى ، مرحلة أجرؤ على القول بأن كثيراً من الناس لايتقدم قط بعدها ، بحيث لا يكون تذوقه للشعر - إذا احتفظ به فيما يلى من الحياة - سوى ذكرى عاطفية لمسرات الشباب ، ربما كانت مرتبطة بكل مشاعرنا العاطفية الأخرى عند النظر إلى الوراء . إنها مرحلة استمتاع حاد ولا ريب ، غير أنه لايجمل بنا أن نخلط بين حدة الخبرة الشعرية فى مرحلة المراهقة وخبرة الشعر الجادة . ففى هذه المرحلة نجد أن القصيدة - أو شعر شاعر واحد - تغزو الوعى الشاب وتسيطر عليه تماما ، مدة من الوقت . إننا لانراها ، فى الواقع ، على أنها شئ له وجود خارج أنفسنا ، كما أننا فى خبرات الحب ، فى أثناء الشباب ، لا نرى الشخص (المحبوب) قدر ما نستخلص وجود موضوع خارجي يضع فى حالة حركة تلك المشاعر الجديدة والمبهجة التى انغمسنا فيها . ونتيجة ذلك ، فى كثير من الأحيان ، نوبة من « الشخبطة » قد ندعوها محاكاة ، على قدر ما نظل واعين بمعنى كلمة « المحاكاة » التى نستخدمها . إنه ليس اختيارا متعمداً لشاعر نحاكيه ، وإنما هو كتابة فى ظل نوع من التملك الشيطانى من جانب شاعر واحد .

وتأتى المرحلة الثالثة ، والناضجة ، من مراحل استمتاعنا بالشعر عندما نكف عن التوحيد بين أنفسنا والشاعر الذى يتصادف لنا أن نقرأه ، وعندما نعى ما يمكن أن نتوقعه من أحد الشعراء ، وما لا نستطيع أن نتوقعه . إن للقصيدة وجودها الخاص المستقل عنا . فهى قد كانت هناك من قبلنا وستظل باقية بعدنا . فعند هذه المرحلة وحدها يغدو القارئ معدا للتمييز بين درجات العظمة فى الشعر . أما قبل تلك المرحلة فغاية ما نستطيع أن ننتظره منه هو أن يفرق بين الحقيقى والزائف - والقدرة على القيام بهذه التفرقة الأخيرة ينبغى دائما أن تمارس أولا . فالشعراء الذين نعمد إليهم فى مرحلة المراهقة لا يترتبون فى أى طبق موضوعى من التبريز ، وإنما يترتبون بحسب المصادفات الشخصية التى تجعلهم على علاقة بنا ؛ وهذا صواب . وإنى لأشك فيما إذا كان من الممكن أن نشرح لأطفال المدارس ، أو حتى لطلبة الجامعة ، اختلافات الدرجة بين الشعراء ، وأشك فيما إذا كان من الحكمة أن نحاول ذلك ؛ فهم لم يكتسبوا بعد من الخبرة بالحياة ما يجعل هذه المسائل ذات كبير معنى بالنسبة إليهم . إن إدراك السبب فى أن شكسبير أو دانتى أو سوفوكليس يشغل المكان الذى يشغله إنما هو شئ لا يتأتى إلا على نحو بالغ البطء ، وعبر مجرى الحياة . وإن المحاولة المتعمدة لمصارعة الشعر الذى لا يروقنا مزاجيا ، بطبيعتنا ، والذى لن يروقنا

بعضه قط ، لخليقة بأن تكون نشاطاً بالغ النضج بالتأكيد . إنه نشاط يجزينا عن الجهد المبذول فيه ، ولكنه لا يمكن أن يزكى للشباب دون أن يحمل معه ذلك الخطر الجدى : خطر إماتة حساسيتهم للشعر ، والخلط بين النمو الصادق للذوق والاكتساب الزائف له .

ينبغى أن يكون واضحا أن نمو الذوق تجريد ؛ فإنك إذا وضعت نصب عينيك هدفا مؤداه أن تستمتع ، بترتيب الجدارة الموضوعى الصحيح ، بكل شعر جيد إنما تكون ساعيا وراء طيف ينبغى أن نترك مطاردته لأولئك الذين يطمحون إلى أن يكونوا « مثقفين » أو « متعلمين » ، والذين ينظرون إلى الفن على أنه من الكماليات وإلى تذوقه على أنه مما يزين المرء . ذلك بأن نمو الذوق الحقيقى ، القائم على الشعور الحقيقى ، لاينفصل عن نمو الشخصية والخلق[1]. إن الذوق الصادق ناقص دائما، ولكننا جميعا ، فى الحقيقة ، أشخاص يعتورهم النقص ؛ والشخص الذى لا يحمل ذوقه فى الشعر ميسم شخصيته المتميزة ، بحيث تكون هناك اختلافات بيننا وبينه فيما نحبه ، فضلا عن أوجه شبه واختلافات فى الطريقة التى تحب بها الشئ نفسه ، لهو شخص يحتمل أن يكون بالغ الإملال إذا نحن ناقشنا معه الشعر ، بل إننا قد نذهب إلى حد القول بأن امتلاك المرء فى الشعر « ذوقا » أفضل مما يلائم مرحلته من النمو ، لا يعنى تذوقا لأى شئ على الإطلاق ؛ فذوق المرء فى الشعر لا يمكن أن ينفصل عن اهتماماته وعواطفه الأخرى ، وإنما هو يؤثر فيها ويتأثر بها ، وينبغى أن يكون محدوداً كما أن نفس الإنسان محدودة .

إن هذه الكلمة ، فى الحق ، مقدمة لمسألة واسعة وصعبة ، هى ما إذا كان تعليم الطلاب كيف يتذوقون الأدب الإنجليزى ينبغى أن يمارس أساسا ، وما القيود التى يجب أن يدرج بها تدريس الأدب الإنجليزى على النحو الصحيح ، فى أى منهج أكاديمى ، إذا كان ينبغى أن يدرس أساسا .

(١) عندما أقول هذا فإنى أرفض أن أجر إلى أية مناقشة لمعنى كلمتى شخصية وخلق .

دفاع عن كونتيسة پمبروك

٢٥ نوفمبر ١٩٣٢

إن النقد الأدبى الذى أنتجه العصر الإليزابيثى ليس بالغ الضخامة من حيث الحجم ؛ وبالنسبة إلى ما كتبه جورج سينتسبرى عنه فليس هناك الكثير – فى بابه – الذى يضاف إليه ، أو الكثير الذى ينتقص من تقويمه النقدى له . وما يعنينى هنا إنما هو الرأى العام الذى يحتمل أن يكوّنه الدارسون عنه ، من حيث علاقته بشعر ذلك العصر ، على أساس « قضيتين خاسرتين » كان ذلك النقد يدافع عنهما . فلوم الدراما الشائعة ، ومحاولة إدخال شكل كلاسيكى أشد صرامة ، كما يتمثلان فى مقالة السير فيليپ سيدنى ، ولوم النظم المقفى ، ومحاولة إدخال تعديل للأشكال الكلاسيكية ، كما يتمثلان فى مقالة كامپيون ، يمكن أن تعد – وقد عدت – أمثلة لافتة للنظر لعقم النقد التصويبى ، ولتفوق الإلهام غير المتأمل على الحساب . ولئن أمكننى أن أبين أنه ليس من الممكن إقامة مثل هذا التقابل الواضح ، وأن علاقة الذهن الناقد بالذهن الخالق لم تكن علاقة عداء بسيط فى العصر الإليزابيثى ، فسيكون من الأيسر أن أكشف عن الصلة الوثيقة بين الذهن الناقد والذهن الخالق فى فترة زمنية تالية .

إن كل امرئ قد قرأ رسالة كامپيون المسماة «ملاحظات عن فن الشعر الإنجليزى» ، ورسالة دانيل المسماة « دفاع عن القافية » . إن كامپيون الذى كان ، باستثناء شكسپير ، أقدر أستاذ للغنائية المقفاة فى عصره ، كان ، على وجه اليقين ، فى وضع ضعيف لا يمكنه من مهاجمة القافية ، وهذا هو ما لم يتوان دانيل ، فى رده ، عن أن يلاحظه . إن رسالته معروفة لأغلب القراء على أنها لاتعدو أن تكون مستودعاً لقطعتين بالغتى الجمال ، هما « تعالى يا لورا الوردية الخدين » ، و «الحرب الهاذية أنجبت» ، ولعدد من سائر التدريبات يشهد أغلبها – لضعف مستواه – ضده . إن التجريب فى الأوزان الكلاسيكية لا ينال من السخرية اليوم قدر ما كان ينال قبل عصر روبرت بريدجز ، ولست أعتقد أن شعرا إنجليزيا جيداً يمكن أن يكتب بالطريقة نفسها التى يدافع عنها كامپيون ؛ لأن العبقرية الطبيعية للغة – وليس سلطة الأقدمين – هى التى ينبغى أن تقرر . وقد اتجهت شكوك دارسين أفضل منى إلى أن النظم اللاتينى قد تأثر بالنماذج اليونانية أكثر مما ينبغى ، ولست أعتقد أن عروض قصيدة «عهد الجمال» نفسه ناجح ؛ فإنى قد ظللت دائما أوثر منظومات دكتور بريدجز

الباكرة ، والأشد تقليدية ، على تجاربه التالية . وقصيدة إزرا باوند المسماة « المسافر البحرى » هى ، من ناحية أخرى ، شرح فخيم يستغل موارد لغة أم . وإننى لأرى تأثيرها النافع فى عمل بعض الشعراء الشبان الأكثر تشويقا اليوم . إن بعض أشكال النظم الإنجليزى الأقدم عهداً يعاد إحياؤه ، على نحو حسن . ولكن النقطة الجديرة بأن نقف عندها ليست هى أن كامپيون كان مخطئا كلية ، فإنه لم يكن كذلك ، أو أنه انهزم تماما إزاء رد دانيل ، وينبغى أن نتذكر أنه فى مسائل أخرى كان دانيل أحد أعضاء المدرسة النازعة إلى إضفاء الطابع الكلاسيكى . فنتيجة الجدال بين كامپيون ودانيل هى إقرار كل من هذين الأمرين : أن الأوزان اللاتينية لايمكن أن تحاكى طبق الأصل فى الإنجليزية ؛ وأن القافية لا هى بالأمر الضرورى ولا هى من فضول القول . أضف إلى ذلك أنه ما من نظام عروض ابتكر يمكن أن يعلم أحدا كيف يكتب شعراً إنجليزياً جيداً . والأمر ، كما لاحظ مستر پاوند كثيراً ، هو أن الجملة الموسيقية هى الشئ المهم[1] . إن الإنجاز العظيم لفن النظم الإليزابيثى يتمثل فى تطويره للشعر المرسل . فالشعراء المسرحيون ، ثم ملتون فى نهاية المطاف ، هم ورثة سپنسر الحقيقيون . وكما أن پوپ الذى استخدم ما هو – اسميا – نفس شكل الأبيات الزوجية التى استخدمها دريدن ، لا يشبه دريدن كثيراً ، وكما أن كاتب اليوم ، الذى يتأثر تأثراً صادقاً بپوپ ، لن يشعر بالرغبة فى استخدام تلك الأبيات الزوجية أساساً ، فكذلك نجد أن الكتاب الذين تأثروا بسپنسر تأثراً ذا دلالة ليسوا هم الذين حاولوا استخدام مقطوعته ؛ فهذه غير قابلة للمحاكاة . وثانى إنجاز عظيم لذلك العصر هو القصيدة الغنائية ؛ فغنائية شكسپير وكامپيون لا تدين ، أساساً ، بجمالها لاستخدامها القافية أو لوصولها بـ « شكل شعرى » إلى مرحلة الكمال ، وإنما تدين به إلى الحقيقة الماثلة فى أنها مكتوبة لشكل موسيقى ، أنها مكتوبة لتغنى . وليس من المحتمل أن تكون معرفة شكسپير بالموسيقى قابلة للمقارنة بمعرفة كامپيون بها ، غير أنه ما كان يمكن للكاتب فى ذلك العصر أن يفر من بعض المعرفة بالموسيقى . ولست أستطيع أن أتصور أن أنشودة من نوع «امض أيها الموت بعيداً» قد نظمت إلا بالاشتراك مع موسيقى[2] .

(١) عندما يقول مستر درينكوتر (فى «كتابه الشعر الڤيكتورى») : إنه لايوجد شكل شعرى جديد يمكن اكتشافه فى الإنجليزية فإن تصوره الخاص للشكل هو الذى يحول دون الجدة ؛ وهو يعنى فى الواقع «أنه لايمكن أن يكون ثمة شكل شعرى جيد يشبه الأشكال القديمة تمام الشبه» – أو يشبه ما يخال الأشكال القديمة عليه . انظر كتاباً غريباً عن علاقة الشعر بالموسيقى ، موجها إلى القراء الذين ليست لديهم معرفة تكنيكية بالموسيقى ، وهو كتاب «سحر اللحن» لجون مرى جيبون (دنت) .

(٢) إن التفوق الحقيقى لأغانى شكسپير على أغانى كامپيون لا يكمن فى باطن هذه الأغانى ، بل فى موسيقاها . وقد علقت ، فى موضع آخر ، على القيمة الدرامية العميقة لأغانى شكسپير فى المواضع التى ترد فيها من مسرحياته .

ولكن فلنعد إلى كامپيون ودانيل . إنى أعد مجادلتهما مهمة ، لا لأن أحدهما كان على صواب أو خطأ تماماً ، وإنما لأنهما جزء من النضال بين العناصر المحلية والأجنبية ، وهو الذى خلق أعظم شعر لدينا نتيجة له. لقد دفع كامپيون إلى الحد الأقصى بنظرية لم يمارسها ، هو نفسه ، كثيراً . غير أن الحقيقة الماثلة فى أنه كان بمقدور الناس آنذاك أن يفكروا عبر مثل هذه الخطوط إنما هى حقيقة ذات دلالة .

إن مقالة سيدنى التى ترد فيها قطعه الهازئة بالمسرح المعاصر ، والتى كثيرا ما يستشهد بها ، ربما تكون قد كتبت فى مرحلة باكرة مثل عام ١٥٨٠ ، وهى – على الأقل – قد كتبت قبل أن تكتب مسرحيات العصر العظيمة . ولسنا نظن أن الكاتب الذى لم ينم – عبوراً – على تذوق حى (لموال) تشيڤى تشيس فحسب ، وإنما نَمَّ أيضا على تذوق تشوسر ، وأفرد بالذكر أعظم قصيدة له «ترويلوس» ، قد كان خليقا أن يعمى عن امتياز شكسپير . غير أننا عندما نفكر فى ذلك العدد الكبير من المسرحيات الرديئة ، وعدد المسرحيات الثمينة وإن تكن ناقصة ، التى لم يعش سيدنى ليقرأها أو يراها تمثل ، لا نستطيع أن ننكر أن مراثيه تنطبق على الحقبة بأكملها بعض الانطباق . نحن معرضون ، حين نفكر فى عصر شكسپير ، إلى أن نتخيل شيئا أشبه بحقل خصيب كانت ألوان النبات الضارة إلى جانب الحنطة الجميلة تزهر فيه ؛ وما كان ليمكن أن يستؤصل فيه الأول ، دون خطر أن يستؤصل الثانى . فلندع الاثنين ينموان حتى يأتى وقت الحصاد . لست ميالا إلى إنكار ذلك العدد غير العادى من الكتاب ذوى العبقرية الشعرية والمسرحية الحقة ، ولكننى لا أستطيع أن أحول بين نفسى والشعور بالأسف لأن بعضا من أحسن مسرحياتهم ليس أحسن مما هو عليه . يقول سيدنى : « وهكذا فإننا إذ لا نملك – بالتأكيد – ملاهى صائبة ، فى ذلك الجزء الملهوى من مآسينا ، لا نجد سوى البذاءة ، غير الجديرة بأى أذن كريمة ، أو عرضاً مسرفاً للغباء ، يصلح بالتأكيد لأن يثير ضحكة عالية ، ولا شئ غير ذلك . » إنه مصيب تماماً ؛ فليست مسرحية «البديل» إلا مثالا وحيداً فى مقابلتها المسرفة بين جلال الحبكة الرئيسية وتلك الحبكة الثانوية المغثية التى تستمد منها عنوانها . إن مسرحيات مارستون وهيوود – وهذا الأخير كاتب على بعض القدرة المسرحية ، أما الأول فأكثر من ذلك بكثير – مشوهة على نحو مشابه . وفى «ساحرة إدمونتون» نجد المرأى القديم لمسرحية تشتمل على عناصر ملهوية ومأسوية ، من المحقق أن كلا منها قد أسهم به كاتب مختلف ، ويرتفع كل منها – فى بعض اللحظات – إلى قمم عالية فى بابه ، ولكن التحامها شديد النقص . وإنى لأجد إعادة تكييف الحالة النفسية التى تتطلبها منا هذه

المسرحية مرهقة جداً . والآن فإن رغبة النظارة فى « التفريج الملهوى » هى – فيما أعتقد – تعطش باق للطبيعة الإنسانية ، ولكن هذا لا يعنى أنها تعطش ينبغى إشباعه . إنها تنجم عن افتقار إلى القدرة على التركيز . إن الهزلية وقصص الحب ، بخاصة إذا تبلت بالخروج عن الاحتشام ، هى أشكال التسلية التى يسع العقل الإنسانى أن يركز عليها انتباهه ، على أكثر الأنحاء يسراً وحباً ، ولأطول مدة . بيد أننا نميل إلى بعض الهزل ، على سبيل التخفف من عاطفتنا ، مهما يكن شهوانيا وإلى بعض العاطفة على سبيل التخفف من الهزل مهما يكن بذيئا . والجمهور الذى يمكنه أن يبقى انتباهه مثبتا على المأساة الخالصة أو الملهاة الخالصة أكثر تطوراً بكثير . كان المسرح الأثينى يحقق التخفف من خلال الجوقة ؛ وربما تكون بعض مآسيه قد أسرت الانتباه ؛ وذلك – إلى حد كبير – بفضل إثارتها . وعندى «إن بيرنيس» راسين تمثل ذروة المدنية فى المأساة ، وهى – على نحو من الأنحاء – مسرحية مسيحية ، يحل فيها الولاء للدولة محل القانون الإلهى . إن الشاعر المسرحى الذى يمكنه أن يأسر انتباه القارئ أو السامع فى أثناء مدة (تمثيل) «بيرنيس» ، هو أكثر الكتاب المسرحيين تمدينا ، وإن لم يكن ، بالضرورة ، أعظمهم ، حيث إن ثمة صفات أخرى ينبغى النظر إليها .

والنقطة التى أريد أن أذكرها هى كما يلى : إن المسرحية الإليزابيثية قد جنحت إلى الاقتراب من تلك الوحدة الشعورية التى يريدها سيدنى ؛ فمن المأساة أو التاريخ الذى كان العنصر الملهوى متروكا فيه ، فارغا ، كى يقدمه مهرج يفضله الجالسون فى مؤخرة المسرح (كما يفترض فى بعض هزليات «فاوستس» أن تكون اختصار المزح أحد الممثلين الملهويين) ، وصلت المسرحية إلى النضج ، كما فى «كوريولانوس» و «فولپونى» على سبيل المثال ، ثم فى «حال الدنيا» فى جيل تال . وقد فعلت ذلك لا لأن الكتاب المسرحيين الطيعين أطاعوا أمانى سيدنى ، بل لأن التحسينات التى دافع عنها سيدنى تصادف أن تكون هى التى من شأن أى مدنية آخذة فى النضج أن تأخذ بها . والحق أن عقيدة وحدة العاطفة كانت ، بالصدفة ، صائبة . وأظن ، عبورا ، أننا لأننا قد صرنا ميالين إلى تقبل فكرة « التفريج الملهوى » بوصفها من الأفكار الثابتة فى المسرحية الإليزابيثية ، صرنا نخطئ أحيانا فهم فنية الكاتب المسرحى ، مثلما يحدث ، مثلا ، عندما نعالج مسرحية «يهودى مالطة» على أنها مأساة huffe-snuffe ، تشوهها نوافل من القول تهريجية ، ذات ذوق مشكوك فيه ؛ وبذلك نخطئ مرماها .

وقد يذكر بعض المعترضين شكسپير ، إما بوصفه استثناء منتصراً من هذه القاعدة ، أو دحضا منتصرا لها . وإنى لأعلم جيدا كم أن من الصعب أن نضع

شكسپير فى أى نظرية ، بخاصة إذا كانت نظرية عن شكسپير . وليس بمقدورى أن اضطلع هنا بتبرير كامل ، أو أن أدخل فى كل التحفظات التى تتطلبها (مثل) هذه النظرية . غير أننا نبدأ بـ « التفريج الملهوى » على أنه ضرورة زمنية عملية لازمة للكاتب الذى يتعين عليه أن يكسب عيشه من كتابة المسرحيات . إن الأمر الشائق حقيقة هو ما صنعه شكسپير من هذه الضرورة . وأظن أننا عندما نتحول إلى مسرحية «هنرى الرابع» نشعر ، فى أكثر الأحيان ، بأن ما نريد أن نعيد قراءته ونتوقف عنده هو حكايات فولستاف ، أكثر مما نود أن نتوقف عند العبارات السياسية الطنانة لحزب الملك وخصومه . وهذا خطأ ؛ فنحن إذ نقرأ من القسم الأول إلى القسم الثانى ونرى فولستاف ، لا فى شراهته وألاعيبه ، دون مبالاة منه بشئون الدولة ، فحسب ، بل وهو يقود فرقته من المجندين ويتحدث مع الأقطاب المحليين ، نجد أن التفريج قد غدا مقابلة جادة ، وأن هجاء سياسيا ينبع منه . وفى مسرحية «هنرى الخامس» يزداد هذان العنصران اندماجا ، بحيث لا نجد سجلا إخباريا للملوك والملكات فحسب بل نجد كذلك ملهاة عالمية ، يدلى فيها كل الممثلين بدلوهم فى حدث واحد . غير أن التاريخيات، وهى مسرحيات من نمط عابر مرض ، ليست هى بالتى نجد فيها أن التفريج الملهوى يندمج ، على أقرب الأنحاء ، فى وحدة شعورية أعلى . ففى «الليلة الثانية عشرة» و«حلم ليلة صيف» نجد أن العنصر الهزلى أساسى لنموذج أشد تعقيداً وتنميقاً من أى نموذج أنشأه كاتب مسرحى من قبل أو منذ ذلك الحين . والطرق على البوابة فى مسرحية «ماكبث» قد أورد كثيراً على نحو لا أحتاج معه إلى توجيه الانتباه إليه . والأقل منه ذلك المشهد على سفينة بومبى فى مسرحية «أنطونى وكليوباترا» ، فهذا المشهد ليس فقط ، وفى حد ذاته ، قطعة معجزة من الهجاء السياسى الساخر :

« إنه يحمل الجزء الثالث من العالم ، أيها الرجل ... » .

وإنما هو مفتاح لكل ما يسبقه ويليه . وإيضاح هذه النقطة على النحو الذى يرضيكم خليق - فيما أعرف - بأن يتطلب مقالة كاملة ، فى حد ذاته .

إن كل الذى أستطيع أن أؤكده هنا هو أننى أرى أن عنف المقابلة بين المأسوى والملهوى ، بين الجليل والهابط عن الذروة فى مسرحيات شكسپير يختفى فى عمله الناضج . وكل ما آمله هو أن تفضى المقارنة بين مسرحيات «تاجر البندقية» و «هاملت» و «العاصفة» بغيرى إلى هذه النتيجة نفسها . وقد كنت يوما موضوع اللوم لأنى قلت إن شكسپير فى مسرحيته «هاملت» كان يتناول «مادة جموحا» ، بل إن كلماتى فسرت على أنها تعنى أن مسرحية «كوريولينوس» أعظم من مسرحية

«هاملت» . ولست شديد الشغف بأن أقرر أى مسرحيات شكسپير أعظم من أخواتها ؛ فإن اهتمامى يتزايد لا بمسرحية من مسرحياته أو بأخرى بل بإنتاجه فى كليته . ولست أظن أنه مما ينتقص من قدر شكسپير أن نقول إنه لم ينجح دائما فذلك يتضمن نظرة بالغة الضيق إلى النجاح . وينبغى ، دائما ، أن نقدر نجاحه على أساس فهمنا لما حاول أن يحققه ، فإنى أؤمن بأن الإقرار بسقطاته الجزئية هو اقتراب من تبين عظمته الحقيقية على نحو لا يحققه الاعتقاد بأن الله حباه دائما بإلهام مطلق . ولست أدعى أنى إخال «دقة بدقة» و «ترويلوس وكرسيدا» أو «خير كل ما ينتهى بخير» مسرحيات ناجحة كلية . ولكن لو حدث أن اختفت أى مسرحية من مسرحيات شكسپير فلن يكون فى مقدورنا أن نفهم سائر مسرحياته كما نفهمها الآن . وفى مثل هذه المسرحيات لا يتعين علينا أن نضع فى حسباننا درجة توحيد كل العناصر فى وحدة عاطفة فقط ، وإنما يتعين علينا أن نضع فى حسباننا خصائص الانفعالات التى ينبغى توحيدها ونوعيتها ، وكذلك إحكام نموذج التوحيد .

قد يلوح أن هذا الأمر ينقلنا بعيداً عن تأكيد سيدنى البسيط لقواعد اللياقة التى ينبغى مراعاتها عند استبعاد المواد الخارجية ، ولكننا – فى الحق – معه طوال الوقت . وحسبنا هذا ، فى الوقت الحاضر ، عن وحدة العاطفة . غير أن سيدنى يلزم جانب الاستقامة فى القوانين التى يصعب مراعاتها ؛ فهو يقول دون مواربة : « لاينبغى على خشبة المسرح أن تمثل غير مكان واحد ، وأقصى مدة تفترض فيها مسبقا ينبغى ، حسب مبدأ أرسطو والادراك العام على السواء ، ألا تتعدى يوماً واحداً » . وإن وحدة المكان والزمان هذه لحجر عثرة ، حتى لنخال أنها قد أصابها البلى منذ زمن طويل : إنها ، كبعض القوانين الأخرى ، قانون ينتهك على نحو عالمى ، حتى إننا – كمثل بطلة هود :

خلناها تموت ، وهى نائمة .

ونائمة ، عندما ماتت .

غير أن النقطة التى أريد تأكيدها هى أن الوحدات تختلف اختلافا جذريا عن التشريع الإنسانى فى أنها من قوانين الطبيعة ؛ وقانون الطبيعة – حتى عندما يكون من قوانين الطبيعة البشرية – إنما هو شئ يختلف تمام الاختلاف عن قوانين البشر . إن نوع القانون الأدبى الذى كان أرسطو مهتما به لم يكن قانونا أرساه هو ، بل قانونا اكتشفه . إن قوانين (ولا أقول : قواعد) وحدة المكان والزمان تظل صائبة من حيث

إن كل مسرحية تراعيها - بقدر ما تسمح مادتها بذلك - هى ، فى ذلك الصدد وبتلك الدرجة ، أعلى من تلك المسرحيات الأقل منها مراعاة لها . وإخال أنه فى كل مسرحية لاتراعى فيها ، فإننا لانتحمل خرقها إلا لأننا نشعر بأننا ربحنا شيئا ، ما كان ليمكننا الحصول عليه لو أن القانون روعى . وليس هذا إقراراً بوجود قانون آخر : فليس هناك قانون آخر ممكن، وإنما لايعدو الأمر أن يكون إقراراً بأنه فى الشعر -كما فى الحياة- تكون مهمتنا هى أن نستخلص أفضل ما يمكن استخلاصه من وظيفة سيئة . أضف إلى ذلك أنه ينبغي علينا أن نلاحظ أن الوحدات ليست ثلاثة قوانين منفصلة ، وإنما هى أوجه ثلاثة لقانون واحد . ونحن قد ننتهك قانون وحدة المكان على نحو صارخ أكثر ، إذا نحن حافظنا على قانون وحدة الزمان ، أو العكس ؛ وقد ننتهك هذين القانونين إذا نحن راعينا بدقة أكبر قانون وحدة العاطفة .

إننا ، أو أغلبنا ، نبدأ بتحيز لاشعورى ضد الوحدات - أعنى أننا لانعى ذلك العنصر الكبير الموجود فى شعورنا الذى لايعدو أن يكون جهلا وتحيزاً . أعنى أن الشعوب الناطقة بالإنجليزية لها خبرة مباشرة وحميمة بمسرحيات عظيمة تنتهك فيها الوحدات انتهاكا غليظاً ، وربما بمسرحيات أدنى مرتبة تراعى فيها مراعاة أكبر .

أضف إلى ذلك أننا نشعر بتعاطف طبيعى وحتمى ومبرر ، إلى حد كبير ، مع أدب بلادنا ولغتنا : وقد رأينا الوحدات تُفرض علينا ، عندما كنا ندرس المسرح اليونانى أو الفرنسى ، إلى الحد الذى قد نظن معه أن شكلها المسرحى غير المألوف هو الذى يجعلنا لا نأبه لها قدر ما نأبه لمسرحيات شكسبير . يعادل ذلك احتمالا أن نكون لا نأبه لها لأنها تمثل عبقرية شعب أجنبى ولغة أجنبية ، ومن ثم نتحيز ضد الشكل الدرامى . وأعتقد أن مسرحيات شكسپير التى تدنو من مراعاة الوحدات هى ، فى هذا الصدد ، المسرحيات الأفضل . بل إنى خليق أن أذهب إلى حد القول بأن ملك الدانمرك ، حين أرسل هملت إلى إنجلترا ، كان يحاول انتهاك وحدة الحدث : وهى جريمة أسوأ ، بالنسبة لرجل فى مثل مركزه ، من محاولة القتل . وليس ما دعوته وحدة العاطفة سوى مصطلح أكبر قليلا من وحدة الحدث .

ويقول بوتشر فى طبعته لكتاب «الشعر» إن الوحدة تتجلى أساساً على نحوين :

« أولا فى الصلة العلية التى تربط مختلف أجزاء المسرحية - بحيث تتداخل مع الأفكار والانفعالات وقرارات الإرادة والأحداث الخارجية على نحو لاينحل . وثانيا فى حقيقة أن سلسلة الأحداث بأكملها ، إلى جانب كل القوى المعنوية التى تتصادم ،

موجهة إلى غاية واحدة . إن الحدث إذ يتقدم يتقارب عند نقطة محددة . وخيط الهدف الذى يسرى فى تضاعيفه يغدو أكثر اتضاحا . إن كل المؤثرات الثانوية تخضع للحس بوحدة آخذة فى النمو ؛ والنهاية متصلة بالبداية بيقين حتمى ، وفى النهاية نتبين معنى الكل » .

وينبغى أن يكون واضحاً أن مراعاة هذه الوحدة لابد ، إذا أعطينا مواد درامية معينة ، من شأنها أن تكون عالية القيمة فى غير هذا الموقف ، أن تفضى حتما إلى خرق لوحدتى المكان والزمان[1] . أما عن الزمان فإن أرسطو لايعدو أن يلاحظ ، على نحو أقرب إلى العرضية ، أن الممارسة المألوفة للتراجيديا كانت تقصرها ، قدر المستطاع ، على فعل أربع وعشرين ساعة . والكاتب الحديث الوحيد الذى نجح فى مراعاة هذه الوحدة بدقة هو مستر چيمز چويس . وقد فعل هذا دون أن ينحرف عن وحدة المكان إلا انحرافاً طفيفاً ، حيث إن حدثه بأكمله يقع فى مدينة دبلن أو بالقرب منها . ودبلن هى أحد الأسباب المسهمة فى تحقيق وحدة الكتاب بأكمله . غير أن السير فيليپ سيدنى ، الذى كان ظهره ينوء بعبء النقد الإيطالى ، والذى يحتمل ألا يكون قد قرأ أرسطو بالعمق الذى قرأ به كتاب اللاتين والنقاد الإيطاليين هذه القراءة الواسعة ، لم يسرف فى الشوط الذى قطعه إلا قليلاً ؛ فقد كان مصيبا من حيث المبدأ ، وكان معذورا فى لومه لدراما عصره . إن ناقداً أعظم من سيدنى ، وهو أعظم نقاد عصره – بن چونسون – يقول عن حكمة :

« اعلم أنه ما من شئ يمكن أن يفضى إلى الأدب خيراً من فحص كتابات الأقدمين ، وعدم الاعتماد على نفوذهم وحده ، أو حمل كل شئ قالوه محمل التسليم ، شريطة أن تستبعد آفات الحكم والتحدث ضدهم ، كالحسد والمرارة والتسرع والوقاحة والسخرية البذيئة . ذلك أنه إزاء كل ملاحظات الأقدمين ، ثمة خبرتنا الخاصة التى إذا استخدمناها وطبقناها ، كنا أقدر على التعبير عنها . ومن الحق أنهم فتحوا البوابات وشقوا الطريق التى امتدت أمامنا ، ولكن بوصفهم مرشدين لاقادة » .

وفيما بعد يقول :

« فلينل أرسطو وغيره من الاحترام ما هم جديرون به . غير أنه إذا وسعنا أن نقوم بمزيد من الاكتشافات للصدق والملاءمة ، فلم يحسدوننا ؟ » .

(١) يعتبر كاستلڤترو عادة هو السند فى وحدة المكان . وليس هذا المفهوم ، بطبيعة الحال ، بالمفهوم الأرسطى .

وقد كان من الطبيعي لعضو فى دائرة كونتيسة پمبروك يكتب بينما الأدب الشعبى مازال فى معظمه همجيا ، أن يكون أكثر تخوفا وأقل تسامحا من بن چونسون الذى كان يكتب قرب نهاية أيامه ، وثمة ماض خلاق من ورائه ، يستعرض عمله الخاص العظيم . لست أدعى أن نقد سيدنى قد أثر في الشكل الذى اصطنعته المسرحيات الشعرية التالية أكثر مما فعل جريڤل ، مثلاً ، أو دانيل ، أو ألكسندر . إن الطريق الرئيس الذى كان يمكن لدائرة كونتيسة پمبروك أن تؤثر ، من خلاله ، في مجرى الشعر الإنجليزى هو تأثير سپنسر المدين العظيم . وقد مارس سپنسر تأثيراً عظيماً فى مارلو ، وكان مارلو أول من بيَن ما يمكن عمله بالشعر المرسل في قصيدة طويلة . ويلوح لى تأثير سپنسر كبيرا إلى الحد الذى يخلق بى معه أن أقول إننا ماكنا لنحصل ، بدونه ، على أرهف تطورات الشعر المرسل ، وينبغى أن يكون مثل هذا الاشتقاق ، فى حد ذاته ، كافيا لاستنقاذ أصدقاء كونتيسة پمبروك وأقاربها من غمرة النسيان ، وكافيا لتكريم جهودهم النقدية ، ورفعهم من عار الانتماء إلى طائفة هواة الفنون الأثرياء النبيلى المحتد ، أو المعضدين لكلاسية صعبة الإرضاء عقيمة ، معادين للتنوير .

حسبنا هذا عن المشكلتين الحقيقيتين ذواتى التشويق الخاص اللتين نالتا اهتمام النقاد الإليزابيثيين : مشكلة الشكل المسرحى ومشكلة تكنيك النظم . أما عن البدعة التى وضعها سيدنى ، ومديحه للشعر وللشاعر ، فذاك ما سأقول عنه المزيد عندما أصل إلى مقارنته بامتداح شلى للشاعر ، وكذلك – إن جاز لى أن أقول ذلك – رسمه على يدى ماثيو أرنولد . إن پتنام ووب يلعبان دور الجوقة لسيدنى ، وهما يكرران علينا القول إن الشعر صناعة ويذكراننا بأن كلمة τοιεiv معناها يصنع – وتزجى التحيات بالفم إلى « المحاكاة الأرسطية » ، ولكن لا يلوح أن أحداً من كتاب الحقبة قد تغلغل ، على نحو عميق ، فى فكرة المحاكاة . وتشوه آراء أفلاطون وأرسطو ، بوصفها منتخبات إعلان حصيف من مراجعة كتاب . ويريدناوب أن نعتقد أن أفلاطون وأرسطو متحدان فى افتراضهما أن « كل حكمة ومعرفة متضمنة ، على نحو صوفى ، فى تلك الغريزة الإلهية التى ظننا أن النبى Vates عندهما موحى إليه بها» . وتُستغل فكرة الوحى الإلهى إلى أقصى حد ممكن ؛ فالشاعر يعبر عن كل من الحكمة الإلهية والدنيوية ، ويمارس تأثيراً خلقيا . ونجد أن « المحاكاة » تبرز هنا مرة أخرى . وأخيراً ، فإن الشاعر يمنح البهجة ويساعد مادياً ، من الناحية العملية ، على الحفاظ على مستوى الثقافة والرقى به . ما من بلاط تكتمل أمجاده بدونه ، وما من شعب عظيم ما لم يكن له شعراؤه . وتسرى في أحاديث سيدنى وپتنام ووب بعض ملاحظات ماضية . وإن

كلمة يتنام التمهيدية عن الكلام لبالغة التشويق . لست معنيا بهذه المقالات ولا بالظروف التى ظهرت فيها ، برغم أنه قد يكون لى أن أتقدم ، عبوراً ، بكلمة شكر إلى جوسون ، لأن مقالته « مدرسة الامتهان » استثارتها . ومهما يكن من أمر ، فإنه يجدر بنا أن نتذكر أن هذه الرسائل النقدية قد ظهرت قبل بداية العصر العظيم، على وجه التحديد ، بحيث إنها إذا كانت علامة على شئ فهى علامة على النمو لا الاضمحلال .

وفي هذه الاندفاعات البسيطة نجد ، على شكل جنينى ، القضايا النقدية التى قدر لها أن تناقش فيما بعد بزمن طويل . إن الحديث عن الشعراء بوصفهم صانعين وملهيين لايحملنا إلى بعيد . ولاينبغى أن يلح على فكرة الإلهام هذه بحيث تُحمل على معناها الحرفى ، بيد أنها تنم على بعض إدراك لهذا السؤال: «ما مضمون الشعر ؟» . وبالمثل نجد أنه عند الحديث عن الشعر فى هدفه الخلقى العالى تظهر قضية العلاقة بين الفن والأخلاق. وأخيراً فإن التأكيدات البسيطة القائلة بأن الشعر يمنح بهجة عالية، ويحلى المجتمع ، تتضمن شيئا من الوعى بمشكلة علاقة القصيدة بالقارئ ، ومكان الشعر في المجتمع . ذلك أنك إذا بدأت مرة ، فلن يمكنك أن تتوقف . وقد بدأ هؤلاء الناس قبل أن يظهر شكسبير .

وسأكون قد تحدثت فى غير طائل ، إذا كنت قد ولدت انطباعا بأنى أهدف ، ببساطة ، إلى تأكيد أهمية مجموعة مهملة، أو الأحرى أبخس قدرها، من رجال الأدب ، يُفترض فى ذوقهم أنه كان مضاداً لذوق عصرهم . ولو كان ذلك هو هدفى ، لاصطنعت خطة فى المعالجة مختلفة ، ولعالجتهم بوصفهم أفراداً متعددين ، ولقلت شيئا – على وجه الخصوص – عن أهمية چون ليلى الخاصة فى تطوير النثر الإنجليزى والملهاة بمعناها الأمثل . لقد كان هدفى ، بالأحرى ، هو أن أحدد علاقة التيارات النقدية بالتيار العام للنشاط الخلاق ، ونحن نجد أن بعض هؤلاء الكتاب يمكن تجاهلهم فى ذلك الشكل من المسح التاريخى الذى لايعنى بحركة الأدب فى مجموعها ، وإنما – على أدنى المستويات – بمجرد الصلاحية للقراءة ، والذى يهدف إلى أن يوقفنا على الأعمال التى مازال بمستطاعنا أن نستمتع بها ، ويؤكد الكتب التى وجد الناس أنه يجدر بهم أن يستمروا فى قراءتها ، ومازالت ذات قيمة لنا ، بغض النظر عن وضعها التاريخى . إن أعمال السير فيليب سيدنى ، إذا استثنينا بضع سوناتات ، ليست من بين تلك الأعمال التى يسع المرء أن يعود إليها ، من أجل الترويح الباقى ، وإن (قصته المسماة) «أركاديا» لمن صروح الإملال . بيد أنى قد رغبت فى أن أؤكد أنك عندما تنظر إلى تلك الحقبة ، مهتما بتطور وعيها النقدى فى الشعر ونحوه ، فلن يمكنك أن تفصل مجموعة

من الناس عن أخرى ، ولن يمكنك أن تضع خطا وتقول : ها هنا ماء آسن ، وهنا التيار الرئيس . وفى الدراما يلوح أن لدينا ، من ناحية ، كل بنية رجال الأدب تقريباً ؛ وهم حشد من الدارسين جاءوا من أوكسفورد وكامبردج لكى يكسبوا عيشا متواضعا فى لندن ؛ رجال ذوو موهبة وذوو خصاصة ، مستيفنسون تقريباً. ولدينا -من ناحية أخرى- جمهور يقظ طلعة شبه همجي ، مولع بالجعة والبذاءة ، يشتمل على كثيرين من نفس ذلك الطراز من الناس الذى يلتقى به المرء فى المسارح المحلية البعيدة اليوم ، يلتمس تسلية رخيصة ينتشى لها وجدانه ، وتوقظ روحه ، وتشبع حب استطلاعه . وبين المسلين ومتلقى التسلية ثمة تجانس أساس فى العنصر ، وحس الفكاهة ، وحس الصواب والخطأ . إن أسوأ غلطة يمكن للشعر أن يرتكبها هى أن يكون بليداً . وقد كان الكتاب المسرحيون الإليزابيثيون ينقَذون ، إن قليلا وإن كثيراً ، من البلادة ، أو يُدفعون دفعاً إلى الحيوية ، بحكم ضرورة أن يكونوا مسلين . لقد كان معاشهم يعتمد على ذلك ، وكان عليهم أن يسلوا أو أن يتضوروا جوعاً .

عصر دريدن

(٢ ديسمبر ١٩٣٢)

كنت معنياً ، فى محاضرتى السابقة ، بالعقل النقدى الإليزابيثى وهو يعبر عن ذاته قبل أن يُكتب القسم الأكبر من الأدب العظيم لذلك العصر . وبين أبنائه ودريدن يقع عقل نقدى واحد عظيم هو عقل شاعر عظيم يلوح أن كتاباته النقدية تنتمى إلى نهاية هذه الحقبة تحديداً . ولو كنت قد عاملت آراء بن چونسون باحترام كامل ، لأدنت نفسى إذ أتحدث أو أكتب أساساً . ذلك انه يقول صراحة « إن الحكم على الشعراء هو هبة الشعراء وحدهم ؛ ولست أعنى كل الشعراء بل أفضلهم» . ومع ذلك فعلى الرغم من أنى لست شاعراً جيداً بما يكفى لأن يؤهلنى للحكم على بن چونسون ، فقد حاولت حقّاً أن أفعل ذلك ؛ ولا أستطيع الآن أن أزيد الأمر سوءاً . فبين سيدنى وكامپيون فى الجزء الأخير من القرن السادس عشر وبن چونسون وهو يكتب قرب نهاية حياته ، تقع أعظم حقبة فى تاريخ الشعر الإنجليزى ؛ وإن نضج الذهن الإنجليزى فى هذه الحقبة لتشهد به قراءة رسائل سيدنى ومعاصريه ، ثم «اكتشافات» بن چونسون . لقد سمى «الاكتشافات» « أخشاباً » أيضاً ؛ وإنها لأخشاب فيها الكثير من الفروة التحتية والأخشاب الميتة ، ولكن فيها أيضاً أشجاراً حية . ولايعدو بن چونسون ، فى بعض المواضع، أن يعبر بأسلوب أرشد عن الأقوال المتداولة نفسها. (إنه يقول) عن الشعر :

« إن دراسته (إذا صدقنا أرسطو) تقدم للإنسانية قاعدة معينة ، ونموذجاً للعيش على نحو حسن وفى سعادة ، وتوجهنا إلى كل الوظائف المتمدينة فى المجتمع . وإذا صدقنا « تلى » فإنه يغذى ويرشد شبابنا ، ويبهج شيخوختنا ، ويزين أحفادنا ، ويريحنا فى عثار حظنا ، ويسلينا فى البيت ، ويصاحبنا فى الخارج ، ويسافر معنا ، ويراقب ، ويقسم أوقات جدنا ولهونا ، ويشارك فى ملاهينا الريفية وتلهياتنا ، بقدر ما خاله أحكم الناس وأعلمهم السيدة المطلقة على الآداب ، وأقربها إلى الفضيلة » .

إن هذه القائمة بمزايا الشعر ، وبإشاراتها الشرطية إلى أرسطو وتلى ،تتميز بتفرد جيل قريب من مونتينى ، وليست أكثر إقناعاً من منشور دورى عن أدوية مرخص بها . وإنها لتتسم ببعض الإيجاز الثقيل الذى نجده لدى فرانسيس بيكون . فبعد المزايا الحديثة التى يمكن استخلاصها من الشعر ، نجد التأكيد القائل بأن الشعر

يمنح المتعة أو ، كما يقول ، يقودنا بيد الفعل ، وذلك ببهجة فاتنة ، وعذوبة لاتصدق . إن القضايا المتضمنة هنا هى ، كما قلت قرب نهاية محاضرتى الأخيرة ، من تلك القضايا الأساسية فى النقد ؛ وقد صاغها بن چونسون بأسلوب أنضج من أساليب النقاد الذين كانوا يكتبون فى شبابه ، ولكنه لم يتقدم بالبحث . إن سلطة الأقدمين وموافقة تحيزاتنا كافيتان . وإنما الأحرى أن بن چونسون فى نقده - ولا أعنى هنا نقده للكتُاب الأفراد قدر ما أعنى نصيحته لممارس الكتابة - قد حقق التقدم . إنه يتطلب فى الشاعر أولاً «جودة الفطنة الطبيعية» ؛ و « إلى جانب هذا الكمال فى طبيعة شاعرنا ، نتطلب ممارسة لتلك الأجزاء ، وممارسة كثيرة » . أما مطلبه الثالث من الشاعر فيبهجنى بوجه خاص : «إن المطلب الثالث فى شاعرنا ، أو صانعنا ، هو المحاكاة ؛ أعنى أن يتمكن من تحويل مواد أو ثروات شاعر آخر إلى استخدامه الخاص» . وعندما نأتى إلى قطعة تبدأ بـ « عند الكتابة ينبغى أن يراعى الابتكار والعرف الجارى » ، فقد يكون لنا ، إذا كنا قد قرأنا بعض نقاد تالين ، أن ننتظر أكثر مما نحصل عليه . ذلك أنه على قدر فهمى لبن چونسون ، فإنه لايعنى أكثر من أنك قبل أن تشرع فى الكتابة ، ينبغى أن يكون لديك ما تكتب عنه ؛ وهى حقيقة جلية ، كثيراً ما يتجاهلها من يحاولون أن يتعلموا الكتابة ، وبعض من يحاولون أن يعلّموا الكتابة . بيد أننا عندما نقارن مثل هذه القطع من بن چونسون بالقطعة التى أوردتها من دريدن فى محاضرتى الأولى ، نشعر أننا نلتقى فى دريدن للمرة الأولى برجل يتحدث إلينا . إنها مأخوذة من مقالة نقدية كتبها دريدن قبل أن يكتشف حقيقة كيف يكتب الشعر ، ولكنها شئ بالغ الاختلاف عن أن يكون توسلاً إلى الأقدمين ؛ فهى ، فى الحق ، تحليلية . وسأجرؤ على إيرادها مرة أخرى ، بهدف فحصها فحصاً أوثق :

«إن أول توفيق لخيال الشاعر هو الابتكار ، بمعناه الأمثل، أو العثور على الفكر . وثانى توفيق هو التوهم ، أو تنويع ذلك الفكر أو اشتقاقه أو صياغته كما يصوره الحكم - على النحو الأمثل - الموضوع . وثالث توفيق هو طريقة الإلقاء ، أو فن إلباس ذلك الفكر وتحليته ، كما يوجد ويتنوع ، فى كلمات ملائمة ، ذات دلالة ، رنانة . أما سرعة الخيال فتتمثل فى الابتكار ؛ وأما الخصب ففى التوهم ؛ وأما الدقة ففى التعبير» .

إن « العثور على الفكر » لا يعنى العثور على كراس من الحكم المأثورة ، أو البدء بملخص لما نزمع أن نصوغه شعراً ، والعثور على « فكرة » يتعين فيما بعد «إلباسها وتحليتها» ، وذلك إذا فسرنا الاستعارة تفسيراً أقرب إلى الحرفية ؛ وإنما هو

يواصل الشروع في أى قطعة من الكتابة التخيلية . وليس هذا بحثاً عن موضوع يمارس «الخيال» عليه ، عند العثور عليه ، إذ أنه يجمل بنا أن نلاحظ أن « الابتكار » هو اللحظة الأولى في عملية لايطلق دريدن اسم الخيال إلا على مجموعها ، ولايراسل وصف شكسبير للخيال فى «حلم ليلة صيف»، ذلك الوصف المشهور والجدير بالإعجاب، ما هو أقل من مجموعها . ولا يلوح لى أن « الابتكار » بالمعنى الذى يستخدمه دريدن هنا قد غطاه « المعجم الإنجليزى الجديد » كما ينبغى ، وهو الذى يورد هذه القطعة ذاتها تأييداً للتعريف التالى : « ابتكار موضوع أو فكرة أو طريقة للمعالجة ، وذلك بإعمال العقل أو الخيال » . إن كلمتى «العقل أو الخيال» تلوحان لى تهرباً من السؤال : ذلك أنه إذا كان ثمة تفرقة واضحة بين الابتكار بإعمال العقل والابتكار بإعمال الخيال ، فإننا نغدو بحاجة إلى تعريفين اثنين : وإذا لم يكن ثمة فرق بين الابتكار العقلى والابتكار التخيلى ، فإنه لايمكن أن يكون ثمة كبير اختلاف بين الخيال والعقل ، وبين أن دريدن إنما يتحدث صراحة عن الخيال لا العقل . أضف إلى ذلك أن كلمة «ابتكار» توحى بالوضع المتعمد (لعناصر) من واقع المواد الموجودة ، على حين أعتقد أن « الابتكار » عند دريدن يشمل الانبثاق المفاجئ لبذرة قصيدة جديدة ، ربما كان مجرد حالة شعورية . ومن المحقق أن « الابتكار » عنده اكتشاف trouvaille ؛ ويمثل التوهم التنميق الواعى للمعطَى donnée الأصلى - وإنى لأوثر ألا أطلق على ما يعثر عليه الابتكار اسم « الفكرة » . كذلك يغطى التوهم ، فيما أعتقد ، التوحيد الواعى والمتعمد لعدة ابتكارات فى القصيدة الواحدة ؛ وهو ما يدعوه دريدن « تنويع تلك الفكرة واشتقاقها أو صياغتها » . إن « التنويع » و «الصياغة» واضحان فيما أظن ، أما الاشتقاق فأصعب . وأعتقد أن التعريف ٣ ب فى الـ « م . ا . ج » (المعجم الإنجليزى الجديد) يدنو منه : « أن يمد من طريق فروع أو تعديلات» . إن التوهم نشاط للخيال أكثر منه للذهن ، ولكنه جزئياً - بالضرورة - نشاط عقلى ، قدر ما هو « صياغة للفكر كما يصوره الحكم على النحو الأمثل » . ولايضمر دريدن ، بالضرورة ، فيما أعتقد أن « ثالث توفيق » للخيال الشعرى وهو « طريقة الإلقاء » فعل ثالث ؛ أعنى أن فعل العثور على الكلمات المثلى ، و « إلباس » الفكر « وتحليته » لا يبدآن إلا بعد اكتمال عمل الخيال . وفى التوهم يلوح لى أن العثور على الكلمات قد بدأ حقّاً ، بمعنى أن التوهم لفظى جزئياً ، ومع ذلك فإن عمل الإلقاء - «الإلباس والتحلية فى كلمات ملائمة ، ذات دلالة ، رنانة » - هو آخر عمل يكتمل . لاحظ أن كلمة « رنانة » هنا تعنى ما

يحتمل أن ندعوه ، على النحو التقريبى نفسه ، «موسيقية» ؛ أى العثور على الكلمات ، وترتيب الكلمات المعبرة عن الحالة النفسية الكامنة ؛ وهو ما ينتمى إلى الابتكار .

(إن بيت شكسبير العظيم فى مسرحية «الملك لير» :

قط ، قط ، قط ، قط ، قط

لفى مثل رنين بيت بو ، الذى كان أرنست دوسون معجباً به :

(القيثار ، والبنفسجة ، والكرمة) .

إننا معرضون ، فيما أظن ، لأن نبخس تحليلات دريدن النقدية حقها بافتراضنا أنها لاتنطبق إلا على نوع الشعر الذى كتبه هو نفسه ؛ وبهذا يفوتنا معناه ، كما فى استخدامه لكلمة « الابتكار » . وحتى إذا لاح لنا شعر دريدن من طراز خاص أو – كما لاح لكثيرين – من طراز لا شاعرى على نحو فريد ، فإنه لا حاجة بنا إلى أن ننتهى إلى أن عقله كان يعمل على نحو مختلف تماماً عن سائر الشعراء فى حقب أخرى . وإنه لينبغى علينا أن نذكر ذوقه الشامل والقادر على التمييز فى الشعر .

ولا حاجة بى – فيما أظن – إلى أن أورد هنا مرة أخرى تلك القطعة من كولردج ، التى أوردتها بوصفها مقابلة لقطعة دريدن ، حيث إنى لا أنوى أن أفحصها على مثل هذا النحو الضيق ؛ وستكونون قد لاحظتم حسه الأشد تطوراً بتاريخ الكلمات . ولست على يقين من أن تحليل كولردج مُرض كتحليل دريدن ؛ فالتفرقة أبسط من اللازم . وإن جملته الأخيرة : « إن لملتون ذهناً تخيلياً بدرجة عالية، ولكاولى ذهن توهمى بدرجة عالية» ، ينبغى أن تكون كافية لإثارة الشك؛ فهى تمثل مجرى من النقاش يلوح مغرياً . فأنت تؤكد تفرقة ، وتختار كاتبين يمثلانها ، بما يرضيك ، وتتجاهل الأمثلة السلبية أو الحالات الصعبة . ولو كان كولردج قد كتب : «لقد كان لسپنسر ذهن تخيلى بدرجة عالية ، وكان لدن ذهن توهمى بدرجة عالية» ، لما لاح تفوق الخيال المفترض على التوهم مقنعاً على هذا النحو المباشر . لم يكن كاولى فقط ، وإنما كان كل الشعراء الميتافيزيقيين ذوى أذهان بالغة التوهم . ولو أنك أزلت التوهم ، ولم تترك إلا الخيال ، بالمعنى الذى يلوح به أن كولردج يستخدم هذين المصطلحين ، لما كان لديك شعر ميتافيزيقى . إن التفرقة بينهما هى بوضوح تفرقة فى القيمة ؛ ومصطلح « التوهم » يصير ، فى الواقع ، انتقاصياً ، لاينطبق إلا على النظم البارع الذى لاتميل إليه .

وبين دريدن ووردزورث وكولردج نجد أن الذهن النقدى العظيم الوحيد هو ذهن جونسون . فبعد دريدن وقبل جونسون ثمة الكثير من النقد العادل ، ولكن ليس هناك ناقد عظيم . وتدنى الأذهان العادية عن مستوى الأذهان العظيمة أشد اتضاحاً ، على نحو موجع ، فى تلك التدريبات المتواضعة للذهن ، التى تحتاج إلى حسن إدراك عام وإلى حساسية ، منها فى إخفاق تلك الأذهان فى الارتقاء إلى أعلى سبحات العبقرية . وأديسون مثال جلى لهذا الافتقار المربك إلى الامتياز ، وإنه لمن أعراض العصر الذى أعلن عنه . إن الاختلاف بين مزاج القرن الثامن عشر ومزاج القرن السابع عشر اختلاف عميق ؛ فها هو ذا ، على سبيل المثال ، أديسون يتحدث عن الموضوع الذى استمعنا فيه إلى دريدن وكولردج ، موضوع الخيال :

« قليلة فى اللغة الإنجليزية هى الكلمات التى تستخدم على نحو فضفاض وغير محصور كما تستخدم كلمتا التوهم والخيال ، وعلى ذلك فقد خلت أن من الضرورى أن أثبت وأقرر فكرة هاتين الكلمتين ، حيث أنتوى استخدامهما فى خيط خواطرى التالية ، حتى يفهم القارئ ، على الوجه الصحيح ، كنه الموضوع الذى أتقدم للحديث عنه »[1] .

وربما كان من الخير أن أحذركم بقولى إن أديسون كاتب أشعر نحوه بشئ قريب جداً من النفور . ويلوح لى أنه حتى فى هذه الكلمات القليلة يتبدى تباهى الرجل وتعاظمه . وفى عصر تهاوت فيه الكنيسة إلى درجة من القبح لم تصل إليها من قبل ولا من بعد كان أديسون واحداً من أشد الحلى ملاءمة؛ فقد كان يمتلك الفضائل المسيحية، وكان يمتلكها كلها بالترتيب الخاطئ ؛ فقد كان التواضع هو آخر فضائله . ولقد يلوح من هذا الحديث عن « التوهم » و « الخيال » أن أديسون لم يقرأ قط - أو بالتأكيد لم يتدبر - ملاحظات دريدن حول هذا الموضوع . ولست أشعر - على أية حال - بأنى على يقين من أن هذا الربط بين التوهم والخيال ، من جانب أديسون ، لم يلفت نظر كولردج ويوجهه إلى عملية التفرقة بينهما . فعند دريدن كان «الخيال» هو عملية الإبداع الشعرى بأكملها ، التى كان التوهم عنصراً من عناصرها . إن أديسون يشرع فى أن « يثبت ويقرر » فى هذه المقالة فكرة هاتين الكلمتين ، ولكنى لا أستطيع أن أجد أى تثبيت أو تقرير لكلمة « التوهم » فى هذه المقالة أو المقالات التى تلتها عن الموضوع ؛ فهو مشغول تماماً بالخيال ، وفى المحل الأول ، بالخيال البصرى ، بالخيال البصرى لا

(١) ذا سبكتيتور (المتفرج) ، ٢١ يونيو ، ١٧١٢ ، العدد ٤١١ .

غير ، بحسب تعريف السيد لوك له : وهذا دين يسارع إلى الإقرار به ؛ فهو يشهد شهادة جميلة بالحقائق العملية التى أقرها لوك. ولكن وا أسفاه! فالفلسفة ليست علماً ، ولا النقد الأدبى كذلك ، وإنه لخطأ أولى أن نظن أننا قد اكتشفنا قوانين موضوعية لما لا نعدو أن نكون فرضناه من طريق تشريع خاص .

ومن الغريب أن نجد فكرتى البهجة والإرشاد القديمتين ، اللتين كان القرن السادس عشر يدافع بهما عن الشعر ، تبرزان مرة أخرى فى صورة مميزة لعصر أديسون ، ولكن دون أى مزيد من العمق فى المعنى . ويلاحظ أديسون أن :

« الرجل ذا الخيال المهذب ينعم بكثير من المسرات التى لايستطيع السوقة أن يتلقوها : فهو قادر على أن يتحدث إلى صورة ، وأن يجد رفيقاً أنيساً فى تمثال . وهو يلتقى بتجدد خفى فى وصف من الأوصاف : وكثيراً ما يجد فى منظر الحقول والمروج من الرضاء أكثر مما يجده غيره فى الامتلاك » .

إن مواضع توكيد القرن الثامن عشر كاشفة ؛ فبدلاً من رجل البلاط نجد رجل الخيال المهذب . وإنى لإخال أن أديسون هو ما يخلق بالإنسان أن يدعوه رجلاً مهذباً : أو قد يكون للمرء أن يقول : إنه ليس أكثر من رجل مهذب . إن فكرته المزكِّية للخيال ، لأنه يمكنك من أن تستمتع بتمثال أو قطعة من الممتلكات ، دون أن يتعين عليك أن تضع يدك فى جيبك لكى تدفع ثمنه ، هى فكرة بالغة التوفيق بالتأكيد . وعلى الرغم من تهذيبه ، فإن رأيه بالغ السوء فيمن ليسوا متمدينين :

« ثمة بالتأكيد مجموعة بالغة القلة هى التى تعرف كيف تكون كسولة وبريئة ، أو لديها تذوق لأى مسرات ليست بالإجرامية » .

وقد يكون لنا أن نضيف : قل ذلك لمن لا يجد عملاً .

إن فحص أديسون ، على وجه الخصوص ، يمكن أن يُترك للسيد سينتسبرى الذى نجد أن كتابه «تاريخ النقد» مبهج دائماً ، ونافع بعامة ، وصائب فى أكثر الأحيان . ولم أذكر أديسون ، على أية حال ، لمجرد التهكم به ؛ فالشئ الشائق والملائم ملاحظته فى أديسون ليس مجرد التدهور ، وهو تدهور فى المجتمع ، وإنما هو تغير شائق . وفى السلسلة من المقالات نفسها عن الخيال يقول :

«قد يجمل بنا هنا أن نرى كيف يحدث أن عدة قراء يعرفون جميعاً اللغة نفسها ، ويعرفون معنى الكلمات التى يقرؤونها ، يكون تذوقهم – برغم ذلك – مختلفاً للأوصاف نفسها » .

ولا ينجح أديسون فى إرداف هذا السؤال البالغ الأهمية بأى إجابة بالغة الأهمية، ولكنه موح بوصفه أول وعى بمشكلة التوصيل . وإن مناقشته لطبيعة الخيال بأكملها ، مهما تكن عقيمة لأغراض النقد الأدبى ، لهى محاولة بالغة التشويق لبلوغ علم جمال عام . إن أى مسألة تنتهى إلى أن تكون موضوع فحص مفصل ، وجهد متخصص ، قد تسبقها ، مثل حدوث أى تطورات مهمة ، تخمينات عفوية من هذا النوع ، ليست نتيجة مباشرة لنتائج مثمرة ، ولكنها تومئ إلى الاتجاه الذى يتحرك فيه الذهن .

وعلى الرغم من أن أديسون شاعر أضعف من أن يقارن ، بالمعنى الدقيق ، بسائر النقاد الذين ذكرتهم أو يتعين على أن أذكرهم ، فإنه يكتسب أهمية من كونه ممثلاً ، تماماً ، لعصره . إن تاريخ كل فرع من النشاط الذهنى يقدم السجل نفسه لتضاؤل انجلترا منذ عصر الملكة آن . ليس الذهن ، وإنما شئ أعلى من الذهن ، هو الذى دخل - لمدة طويلة - فى مرحلة خسوف ، وحتى الآن لم يخرج هذا الجرم المنير ، مهما أطلقنا عليه من أسماء ، من وراء غيومه الدنيوية الحاجبة كلية . كان عصر دريدن لايزال عصراً عظيماً ، وإن بدأ يعانى موتاً فى الروح ، على نحو ما يظهر من جنوح أوزان نظمه إلى الخشونة . وبمجئ عصر أديسون سقط اللاهوت والدين والشعر ، عميقاً ، فى نوم شكلى . من المحقق أن أديسون كاتب للطبقة الوسطى ، وديكتاتور أدبى بورجوازى . لقد كان محاضراً شعبياً وعنده أن الشعر يعنى البهجة والتهذيب على نحو جديد . وقد حدد جونسون هنا ، على نحو يدعو إلى الإعجاب ، الاختلاف بين دريدن وأديسون بوصفهما موجهين للذوق :

« وقبل ذلك بسنوات ليست بالكثيرة ، كان دريدن ينثر النقد فى مقدماته ، غير باخل ؛ غير أنه على الرغم من تنازله أحياناً لكى يكون مألوفاً بعض الشئ ، كانت طريقته - على وجه العموم - أشد مدرسية من أن تلائم من تعلموا المبادئ ، ووجدوا من العسير فهم معلمهم . كانت ملاحظاته موضوعة لمن يتعلمون الكتابة ، أكثر منها لمن لم يكونوا يقرأون إلا لأجل التحدث » .

«كان ثمة حاجة الآن إلى معلم كأديسون الذى كانت ملاحظاته، نظراً لسطحيتها ، قابلة لأن تفهم بسهولة ، ونظراً لعدالتها قابلة لأن تعد الذهن لمنجزات أكبر . ولو أنه قدم «الفردوس المفقود» إلى الجمهور بكل جلال المذاهب وصرامة العلم ، لكان من المحتمل أن ينال النقد الاعجاب ، ومع ذلك تظل القصيدة موضوع إهمال . غير أنه بمداهنته الزمن وباتباعه أساليب التيسير والتبسيط ، جعل ملتون (شاعراً) أثيرا فى كل مكان ، يظن قراء كل طبقة أنه من اللازم أن يستمتعوا به » .

ومن الواضح أن الحقبة التى كان قراء أى طبقة فيها يظنون أن من اللازم أن يستمتعوا بـ «الفردوس المفقود» كانت لاتزال حقبة غير أمية . غير أن التصنيف المألوف لدريدن وأديسون وچونسون معاً ، بوصفهم نقاداً في العصر الأوغسطي ليفشل في أن يبين - على نحو كاف - اختلافين اثنين : هما التدهور الروحي فى المجتمع ، فى حقبة ما بين الاثنين الأولين ، والعزلة الملحوظة للثالث - ومن المحقق أن تورية ساخرة لاشعورية هى التى تجعلنا نتحدث عن « عصر دريدن » أو عن « عصر أديسون » . ويلوح لى أن چونسون الذى كان وحيداً فى حياته ، كان أكثر وحدة فى وجوده الذهنى والمعنوى ؛ بل إنه لم يكن فى مقدروه أن يحبّ كثيراً شعر عصره ، الذى نجد أن المعجبين بالقرن الثامن عشر الآن « يخالون أنه من الضرورى أن يستمتع به المرء » . وأنه وإن كان أكثر من عادل فى موقفه من كولينز ، لم يكن أكثر من قاس على جراى . وإنى لمقتنع بأنه ، هو نفسه ، كان متفوقاً عليهما ، بوصفه شاعراً ، لا من حيث الحساسية ، ولا من حيث البراعة العروضية ، ولا من حيث ملاءمة العبارة ، وإنما من حيث قدرته على السمو بالأخلاق ؛ وهى قدرة لاتقصر كثيراً عن بلوغ الجلال .

إن الكتابات التى من نوع «سير الشعراء» لچونسون ، ومقالته عن شكسپير ، لاتفقد شيئاً من دوامها ، وذلك إذا أخذنا فى حسباننا أن كل جيل ينبغى أن يقوم بتقويمه الخاص لشعراء الماضى فى ضوء ما ينجزه معاصروه وأسلافه القريبون . فنقد الشعر يتحرك بين حدين متطرفين ؛ إذ نجد من ناحية أن الناقد قد يشغل نفسه كثيراً بمتضمنات القصيدة أو بعمل شاعر واحد - متضمناته المعنوية والاجتماعية والدينية وغير ذلك - إلى الحد الذى يغدو الشعر معه مجرد نص للحديث . وهذا هو اتجاه النقاد الأخلاقيين فى القرن التاسع عشر ، الذى كان لاندور استثناء بارزاً منه . أو إذا أنت أمسكت بـ «الشعر» أكثر مما ينبغى ، ولم تتخذ موقفاً مما يقوله الشاعر ، فستجنح إلى أن تفرغه من كل دلالة . أضف إلى ذلك أن ثمة حداً فلسفيًا لايجمل بك أن تتعداه إلى أبعد مما ينبغى أو أكثر مما ينبغى ، إذا أردت أن تظل محتفظاً بوضعك ناقداً ولم تكن على استعداد لأن تلوح فى صورة الفيلسوف أو الميتافيزيقى أو عالم الاجتماع أو عالم النفس بدلاً من الناقد . وچونسون ، من هذه النواحى ، نموذج للنزاهة النقدية ؛ فهو ، فى نطاق حدوده ، واحد من أعاظم النقاد ؛ وهو ناقد عظيم جزئيًا لأنه يظل فى نطاق حدوده . وأنت عندما تعرف ما هذه الحدود ، تعرف كذلك أين تقف . وإذا أخذنا فى حسباننا كل المغريات التى يتعرض لها المرء عندما يحكم على كتابات معاصريه ، وكل التحيزات التى يتعرض المرء لإغراء الانغماس فيها عندما يتقدم

للحكم على كتاب الجيل السابق لجيله مباشرة ، فإنى أعد كتاب چونسون «سير الشعراء» آية من آيات العدل فى الحكم . إن أسلوبه لا يبلغ من كمال الشكل ما يبلغه بعض كتاب النثر الآخرين فى عصره ؛ فهو كثيراً ما يلوح أشبه بكتابات رجل أشد تعوداً على الحديث منه على الكتابة . وهو يلوح فى صورة من يفكر بصوت عال ، وأنه قصير النفس ، أكثر مما يتسم بوقفات المؤرخ والخطيب الطويلة . ولكن نقده مفيد فى مواجهة السرف الدوجماطيقي للقرن الثامن عشر - وهو سرف انغمست فيه فرنسا أكثر مما انغمست فيه إنجلترا - مثلما هو مفيد فى مواجهة التزلف الزائد إلى الشعراء الأفراد - بمزاياهم وعيوبهم على السواء . وسوف نجد فى القرن التاسع عشر بدعاً كثيرة كثيرة نتأملها ، ويجهر بها نقاد لايمارسون النقد قدر ما يستخدمونه فى أغراض أخرى . لقد ظل الشعر ، فى نظر چونسون ، شعراً وليس شيئاً آخر . ولو أنه عاش فى الجيل التالى لجيله لاضطر إلى أن ينظر بعمق أكبر فى الأسس ، ولما تمكن - نتيجة لذلك - من أن يترك لنا مثالاً لما ينبغى أن يكون النقد عليه فى حضارة لاحاجة بها إذ هى مستقرة ، ومادامت باقية ، إلى أن تبحث فى وظائف أجزائها .

وردزورث وكولردج

٩ ديسمبر ١٩٣٢

إنه لمن الطبيعي ، ومن المحتم فى مثل هذه المراجعة السريعة والسطحية ، أن نتناول نقد وردزورث وكولردج معاً . غير أنه ينبغي علينا أن نستبقى فى أذهاننا لامدى الاختلاف بين هذين الرجلين فحسب ، وإنما أيضاً مدى اختلاف الظروف والدوافع التى حدّت بكل منهما إلى إنشاء أعماله النقدية الرئيسية . لقد كتب وردزورث « تصدير للمواويل الغنائية » وهو شاب ما يزال ، وحين كان أمام عبقريته الشعرية الكثير كى تحققه . أما كولردج فقد كتب «سيرة أدبية» Biographia Litteraria فى مرحلة متأخرة من حياته ، حين كان الشعر - باستثناء مرثيته الوجيزة والمؤثرة لشبابه الضائع - قد هجره ، وحين كانت النتائج الوبيلة لتحلله الطويل وفقدانه قواه فى الميتافيزيقا الاستشرافية تفضى به إلى حالة من السبات . ولست معنيّا هنا بعلاقة فكر كولردج بالتطور اللاهوتى والسياسى الذى تلاه . فكتاب «سيرة» Biographia هو وثيقتنا الرئيسية ، ويتصل به قطعة من شعره الرسمى تكاد ، بكشفها الحار عن الذات ، أن ترقى إلى مقام الشعر العظيم ، وأعنى بها قصيدته « الانقباض : أنشودة » :

أتى على حين من الزمان ، برغم أن دربى فيه كان وعراً ،

كان فيه هذا الفرح يهزأ بالكآبة

ولم تكن كل عثرات الحظ إلا المادة

التى جعلنى الوهم أصوغ منها أحلام السعادة :

ذلك أن الأمل كان يترعرع من حولى ، كالكرمة الملتفة ،

وكانت الثمار والأوراق التى ليست ملكاً لى تلوح ملك يمينى .

أما الآن فإن الآلام تحنينى للأرض :

ولا آبه لأنها تسلبنى مرحى .

ولكن أواه ! إن كل زيارة

تؤجل ما منحتنى الطبيعة إياه عند ميلادى

وروح خيالى المُشكِلة .

فإن عدم التفكير فيما أنا بحاجة إلى أن أستشعره

عدا أن أبقى ساكناً وصبوراً ، هو كل ما أستطيعه .

وربما تمكنت – من طريق البحث المجرد – من أن أسرق

من طبيعتى الخاصة كل ما هو طبيعى فى الإنسان –

كانت هذه هى حيلتى الوحيدة ، وخطتى الوحيدة :

إلى أن نجد أن ما يناسب الجزء يصيب بعدواه الكل وقد صار الآن تقريباً عادة روحى .

كتبت هذه الأنشودة فى ٤ أبريل ١٨٠٢ ، ولم ينشر كتاب «سيرة أدبية» Biographia Litteraria إلا بعد ذلك بخمسة عشر عاماً . وهذه الأبيات تقع على أذنى موقع واحد من أشد الاعترافات التى قرأتها فى حياتى بعثاً على الأسى . فعندما قلت عن كولردچ إنه كان يخدر نفسه بالميتافيزيقيا كنت أفكر جدّياً فى كلماته هذه : « ربما تمكنت – من طريق البحث المجرد – من أن أسرق من طبيعتى الخاصة كل ما هو طبيعى فى الإنسان » .

كان كولردچ أحد هؤلاء التعساء (وكان دن فيما أشك أحدهم أيضاً) الذين يمكن للمرء أن يقول عنهم : إنهم لو لم يكونوا شعراء لجعلوا من حياتهم شيئاً أو حتى كونوا لأنفسهم مستقبلاً . أو قل على العكس : لو أنهم لم يهتموا بكل هذه الأشياء التى اهتموا بها ، ولو لم تعترضهم هذه العواطف المتعددة لغدوا شعراء عظاماً . لقد كان خيراً لكولردچ بوصفه شاعراً أن يقرأ كتب الرحلات والاستشكافات من أن يقرأ كتباً عما وراء الطبيعة والاقتصاد السياسى . لقد كان يريد حقاً أن يقرأ كتبا عما وراء الطبيعة والاقتصاد السياسى ؛ فقد أوتى موهبة خاصة فى مثل هذه الموضوعات . وقد حدث لبضع سنوات أن زارته عروس الشعر (ولا أعرف شاعراً تنطبق عليه هذه الاستعارة المبتذلة أكثر من كولردچ) ومن ثم غدا رجلاً مطارداً لأن كل من تزوره عروس الشعر يغدو مطارداً . ولم يكن صالحاً للحياة الدينية ؛ فقد كان عليه إن أراد الاشتغال بها أن يستحضر ما يشبه عرائس الشعر مرة أخرى أو مخلوقات أخرى أسمى منها كثيراً . وقضى عليه أن يعرف أن الشعر القليل الذى كتبه كان أكبر قيمة

من كل ما استطاع أن يفعله بما بقى من حياته . إن مؤلف «السيرة الأدبية» كان قد صار رجلاً محطماً حقاً . ولكن يحدث أحيانا على أية حال أن يغدو كون المرء « رجلاً محطماً » مهنة فى حد ذاته .

ومن ناحية أخرى ، كتب وردزورث التصدير وهو ، كما قلت ، فى وفرة قواه الشعرية ، وعندما كانت سمعته رائجة بين القراء وذوى التمييز وحدهم . وقد كان من نمط شعرى مقابل لنمط كولردج . وليس من المحقق أن بنية إنجازه الشعرى الحق أعظم كثيراً من إنجاز كولردج ، كما يلوح . وأما أن القوة والوحى قد لازماه حتى النهاية فأمر لاتتجه إليه - وأسفاه - حتى الشكوك . غير أنه لم تكن لوردزورث ظلال شاحبة وراء ظهره ، ولا ربات انتقام تتعقبه . وحتى لو كانت له فإنه لم يبدر منه ما ينم على وجودها ، ولم يأبه لها . وقد ظل يهمهم بموسيقى الضعف الهادئة الحزينة حتى بلغ حافة القبر . ولما لم يكن وحيه قط من ذلك النوع المفاجئ ، الآتى على نوبات ، والمروع ، كالذى كان يحل بكولردج ، فإنه يظهر أنه لم يزعجه قط الشعور بأنه يفقده . والأمر كما قال پرومثيوس عند أندريه چيد فى محاضرته التى ألقاها على جمهور كبير فى باريس : «ينبغى أن يكون لكل امرئ نسره» il faut avoir un aigle ، لقد ظل كولردج على اتصال بنسره . ولم يكن الرجلان متشابهين فى تفصيلات اهتماماتهما : فوردزورث لم يكن يعبأ بالكتب ؛ وكولردج كان قارئاً نهما ، ولكنهما كانا يشتركان فى أمر أهم من كل اختلافاتهما: ألا وهو كونهما أكثر العقول الشعرية فى جيلهما أصالة . وكان تأثير كل منهما فى الآخر كبيراً ، برغم أنه من المحتمل أن يكون تأثير وردزورث فى كولردج ، فى أثناء تلك الآونة الوجيزة من الارتباط الوثيق بينهما ، أعظم من تأثير كولردج فى وردزورث : وما كان ليمكن لهذا التأثير المتبادل أن يبلغ هذه الدرجة ، لولا تأثير آخر كان يجمع بين الرجلين معاً ، وقد أثر فيهما هما الاثنين على نحو أعمق مما كانا يدركانه ؛ وهو تأثير امرأة عظيمة . فليس هناك امرأة كان لها من التأثير المهم فى حياة شاعرين فى وقت واحد - حياتهما الشعرية فيما أعنى - ما كان لدوروثى وردزورث .

إن تأكيد اختلافات الذهن والمزاج والشخصية بين الرجلين ينبغى الإلحاح عليه ؛ لأن أقوالهما النقدية ينبغى أن تُقرأ معاً . وبدهى أن هناك من بعض النواحى - كما قد يتوقع المرء - اختلافاً واعياً فى الرأى بينهما . لقد كتب وردزورث « تصديره » للدفاع عن طريقته فى كتابة الشعر ؛ وكتب كولردج «السيرة» للدفاع عن شعر وردزورث أو هذا هو ما فعله جزئياً . وينبغى على أن أقتصر على معالجة نقطتين : إحداهما هى

عقيدة كولردچ المتعلقة بالوهم والخيال ؛ والثانية هى النقطة التى جعل منها كولردچ ووردزورث قضيتهما المشتركة ، ألا وهى نظريتهما الجديدة فى معجم ألفاظ الشعر .

ولأتناول هذه النقطة الأخيرة أولاً . ففى مسألة معجم ألفاظ الشعر هذه يصعب جداً فى بداية الأمر أن نفهم السبب فى كل هذه الضجة . فقصائد وردزورث لم تُلاقَ باستقبال أسوأ من ذلك الذى يلاقى به عادة أى شعر على مثل هذه الجدة . وأنا شخصياً أستطيع أن أتذكر حقبة كانت فيها قضيتنا عن «معجم ألفاظ الشعر» مثارة ، عندما أطلق إزرا پاوند عبارته القائلة بأن « الشعر ينبغى أن يُكتب بالجودة نفسها التى يكتب بها النثر » ، وعندما ذكرنا ، هو وأنا وزملاءنا ، كاتبٌ فى «ذا مورننج پوست» (بريد الصباح) على أننا « بلاشفة أدبيون » ، ووصفنا السيد آرثر وو (بمغزى لم أتمكن قط من فهمه) بأننا « عبيد مخمورون » . ولكننى إخال أننا كنا نعتقد أننا نؤكد معايير منسية أكثر مما كنا نقيم أوثاناً جديدة . إن وردزورث عندما قال إن هدفه كان « أن يحاكى وأن يصطنع بقدر الإمكان لغة البشر نفسها » لم يكن يعدو أن يقول بكلمات أخرى ما قاله دريدن ، ويخوض المعركة نفسها التى خاضها دريدن . وإن السيد جارود ، فى توجيهه الأنظار إلى هذه الحقيقة ، ليلوح لى مسرفاً فى تأكيده أن دريدن لم يدرك قط « اعتبارين حيويين : أولهما ، أن مثل هذه اللغة يجب أن تعبر عن العاطفة ؛ وثانيهما أنها يجب أن تقيم ذاتها على الملاحظة الدقيقة » . إن دريدن بين الظلال لخليق بأن يتأمل تصور السيد جارود للعاطفة والملاحظة . ومن ناحية أخرى فإنه – كما أوضح كولردچ نفسه أولاً ، فى كتاب «سيرة أدبية» – لم يشغل وردزورث نفسه ، بحال من الأحوال ، بمراعاة مبادئه الخاصة . إن « لغة الطبقة المتوسطة والدنيا من المجتمع »[1] ملائمة تماماً ، بطبيعة الحال ، إذا كنت تمثل درامياً كلام هذه الطبقات ؛ وعند ذلك لا تكون أى لغة أخرى ملائمة . ومثل هذا يقال إذا كنت تمثل درامياً لغة الطبقات العليا . غير أنه فى غير هذا من المناسبات ليست مهمة الشاعر هى أن يتحدث كأى طبقة فى المجتمع ، وإنما بطريقته الخاصة ، بل على نحو أفضل ، فيما نأمل ، من أى طبقة فعلية ، برغم أنه إذا صادف أن كانت أى طبقة فى المجتمع تستخدم أحسن الكلمات أو العبارات أو تمام أى شئ ، فإن الشاعر يملك الحق فى استخدامه . أما عن أسلوب الكتابة الذى كان شائعاً حين ظهرت «المواويل الغنائية» فقد كان هو ما يؤول إليه أى أسلوب للكتابة حين يقع فى أيدى أناس لايمكن القول حتى بأنهم متوسطون . من الحق أنه قد أسرف فى تقدير جراى ، ولكن چونسون وقع على

(١) ترى ماذا كان تصور وردزورث للغة الطبقات العليا من المجتمع ؟

جراى بقـوة أشـد مما كان وردزورث خليقـاً بأن يفعـل . و « دن » قد صار يلوح لنا فى السنوات الأخيرة صاحب أسلوب تحدثى فريد على نحو لافـت للنظـر ، ولـكن هـل نــادى وردزورث أو كـولردج بـ « دن » ؟ كلا ، فعندما جاء الدور على دن - وكاولى - وجدنا أن وردزورث وكولردج قد سبقا من الأنف بواسطة صامويل جونسون . لقد كانا (فى هذا الصدد) لايقلان انتماء إلى القرن الثامن عشر عن أى شخص آخر ، اللهم إلا أنه على حين كان القرن الثامن عشر يتحدث عن الافتقار إلى الرشاقة ، كان شعراء البحيرة يتحدثون عن الافتقار إلى العاطفة . وإن قسماً كبيراً من شعر وردزورث وكولردج لفيـه من الانتفاخ والصناعية والتـأنق ما يود أى مستميت فى الدفاع عن القرن الثامن عشر أن يعزوه إليهما . ففيم إذن كانت هذه الضجة كلها ؟

الواقع أنه كان هناك ما يستحق إحداث ضجة . ولست أدرى ما إذا كان الأستاذ جارود قد وضع يده على مكمن المسألة ؛ غير أنه إذا كان قد فعل ، فيلوح لى أنه يتجاهلها . أما الأستاذ هاربر[١] فيلوح ، على أية حال ، أنه قد أمسك بها من الناحية الصحيحة . فثمة خطاب مرموق كتبه وردزورث فى عام ١٨٠١ إلى تشارلز جيمز فوكس ، وذلك عندما بعث إليه بنسخة من المواويل . وأنت تجد مقتطفاً طويلاً من ذلك الخطاب فى كتاب الأستاذ هاربر؛ وهـأنذا أسوق جملة منه . يقول وردزورث ، موجهاً نظر السياسى الراقى إلى قصائده :

« حديثاً نجد أن انتشار الصناعات فى كل جزء من أجزاء البلاد ، والضرائب الثقيلة على البريد ، والورش ، ودور الصناعة ، واختراع محلات الحساء ، إلخ ... ، مضافاً كله إلى عدم التناسب المتزايد بين ثمن العمل وثمن ضرورات الحياة قد جعل أواصر الشعور العائلى بين الفقراء -على قدر ما امتد تأثير هذه الأشياء- تضعف ، وفى أمثلة لا حصر لها ، تنقرض تماماً » . ثم يتقدم وردزورث إلى شرح مذهب يعرف الآن بمذهب التوزيع . لم يكن وردزورث مجرد منتهز لفرصة كى يحاضر سياسياً أقرب إلى أن يكون سئ السمعة ، وكى يحثه على نشاط مفيد ، وإنما كان يشرح ، جاداً ، محتوى قصائده وغرضها ؛ إذ أنه بدون هذه الديباجة ما كان لينتظر من السيد فوكس أن يقيم معنى للصبى الأبله ، أو لببغاء البحار . قد تقول إن هذه الروح العامة لا صلة لها بأعظم قصائد وردزورث ، ومع ذلك فإنى أعتقد أنك خليق بأن تزداد فهماً لقصيدة عظيمة من نوع « التصميم والاستقلال » إذا أنت فهمت الأغراض والعواطف الاجتماعية التى كانت تنفخ الحرارة فى صاحبها ؛ وما لم تفهم هذه الأمور ، فستسىء

(١) فى ترجمته لحياة وردزورث .

قراءة نقد وردزورث الأدبى كلية . وعَرضاً أقول إن من يتحدثون عن وردزورث على أنه القائد الأصلى المفقود (وهى إشارة أنكرها براوننج ، على ما أذكر) يجمل بهم أن يتريثوا ويتدبروا أنه عندما يحمل رجل السياسة والشئون الاجتماعية على محمل الجد ، فإن الفرق بين الثورة والرجعية قد يكون فى مثل ضيق الشعرة ؛ وأن وردزورث ربما لم يكن مرتداً ، وإنما كان رجلاً يفكر ، على قدر ما فكر أساساً ، تفكيراً مستقلاً . غير أن اهتمامات وردزورث الاجتماعية هى التى تلهم جِدته الخاصة ، من حيث الشكل ، فى الشعر ، وتعضد ملاحظاته الصريحة على معجم ألفاظ الشعر . والحق أن هذه الاهتمامات الاجتماعية هى التى كانت (شعورياً أو لا شعورياً) مبعث الاشكال ؛ فلم يكن الافتقار إلى الفكر ، قدر ما كانت حرارة الشعور ، هى التى حدت بوردزورث ، أصلاً ، إلى أن يكتب هذه الكلمات : « لغة المحادثة فى الطبقات الوسطى والدنيا من المجتمع » . وهو لم يغيرها نسخاً لمبادئه السياسية ، وإنما لأنه قد وجه انتباهه إلى أنها ، بما هى مبدأ أدبى عام ، لن تنفع قط . وعندما كتب : « لقد كان هدفى هو أن أحاكى وأن أصطنع – بقدر الإمكان – لغة البشر نفسها » فإنه كان يقول ما لا يخالفه فيه ناقد جاد .

وإذا استثنينا هذه النقطة المتعلقة بألفاظ الشعر ، وتلك الخاصة بـ « اختيار أحداث من الحياة العادية » وجدنا أن وردزورث ناقد بالغ الاستقامة فى الرأى . من الحق أنه يستخدم كلمة « الحماسة » التى لم يكن القرن الثامن عشر يميل إليها : غير أنه – فى مسألة المحاكاة – أعمق أرسطية من بعض من كانوا يرمون إلى متابعة أرسطو ، على نحو أوثق . فهو يقول عن الشاعر :

« وإلى هذه الصفات أضاف ميلاً إلى أن يتأثر – بدرجة أكبر من تأثر سائر الرجال – بالأشياء الغائبة وكأنها حاضرة ، ومقدرة على أن يبتعث فى نفسه عواطف هى بالتأكيد بعيدة عن أن تكون مطابقة لتلك التى تنتجها الأحداث الحقيقية . ومع ذلك (بخاصة فى تلك الأجزاء من التعاطف العام التى تكون سارة ومبهجة) فهى أشبه بالعواطف التى تنتجها الأحداث الحقيقية من أى شئ تعوّد سائر الناس على أن يستشعروه فى أنفسهم من جراء حركات أذهانهم وحدها » .

وها هى ذى نسخته الجديدة من (نظرية) المحاكاة ؛ وإخال أنها خير نسخة لدينا إلى الآن :

« قيل لى إن أرسطو قال إن الشعر أشد أنواع الكتابة فلسفية ؛ وهذا حق ؛ فإن هدفه هو الحقيقة ، لا الفردية والمحلية ، بل العامة والفعالة » .

وأنا أجد عبارة « وهذا حق » هذه باعثة جداً على البهجة . ومن ناحيتي ، فإني أفضل عن أن يردد أقوالي ، كالببغاوات ، مائة جيل أن أهمَل ثم أجد في نهاية المطاف رجلاً ينتهي إلى ما انتهيت إليه من نتائج ، ويقول : « ثمة مؤلف قديم قد اكتشف هذا من قبلي » .

وعندما تجد وردزورث في ثياب العراف والنبي ، الذي تتمثل وظيفته في الإرشاد والسمو بالأخلاق من طريق المتعة ، وكأن هذا شيئ اكتشفه بنفسه ، فقد تبدأ في الظن بأن في هذا شيئاً قيماً لبعض أنواع الشعر على الأقل . وأعتقد أن وردزورث قد نقل إلى كولردج شيئاً من هذه الحماسة . بيد أن عقيدة وردزورث الثورية كانت أمراً حيوياً بالنسبة إليه . أكثر مما كانت بالنسبة إلى كوليردج . وأنت لاتستطيع أن تقول إنها ألهمت ثورته في الشعر ، غير أنه لايمكن الفصل بينها وبين بواعث شعره . إن أي تغير جذري في الشكل الشعري يحتمل أن يكون علامة على تغيير أعمق بكثير في المجتمع وفي الفرد . وإني لأشك فيما لو كان الدافع عند كولردج قوياً بما فيه الكفاية لأن يشق طريقه لولا قدوة وردزورث وتشجيعه . ولا أريد أن يُفهم من ذلك أني أؤكد أن الحماسة الثورية هي خير أب للشعر ، ولا أريد أن يفهم أني أبرر الثورة على أساس أن من شأنها أن تفضي إلى تفجر شعري : فهذا خليق بأن يكون طريقة تبديدية ، لايكاد يوجد ما يبررها ، لإنتاج الشعر . كذلك لست أنغمس بقولي هذا في نقد سوسيولوجي ، يحجب الكثير من البيانات ، ويجهل الكثير من الباقي . وكل ما أؤكده هو أن كل الشئون الإنسانية يتداخل بعضها في بعض ، وأن كل تاريخ، من ثم ، يتضمن تجريداً ، وأنك في محاولتك أن تحصل على فهم كامل لشعر حقبة من الحقب تجد نفسك مدفوعاً إلى أن تأخذ في الحسبان موضوعات تلوح ، للوهلة الأولى ، ضئيلة التأثير في الشعر . وعلى ذلك فإن لهذه الموضوعات صلة كبيرة بنقد الشعر . ومثل هذه الموضوعات هوما يمكننا من أن نفهم عجز وردزورث عن أن يتذوق بوب ، وكون الشعراء الميتافيزيقيين غير ذوي صلة باهتماماته ، هو وكولردج ، في أعماقهما .

أما وقد استبقينا الملاحظات السابقة في أذهاننا ، فإني أتحول إلى النظر إلى الأهمية الكبرى، في كتاب «سيرة أدبية»، للتفرقة بين التوهم والخيال التي أشرت إليها ، وإلى تعريف الخيال كما يرد في قطعة لاحقة : « في مبدأ الأمر أدت بي تأملاتي المتكررة إلى شك مؤداه أن التوهم والخيال ملكتان متميزتان وبالغتا الاختلاف - بدلاً من أن تكونا - بحسب الاعتقاد الشائع - إما اسمين لهما معنى واحد ، أو - على أقصى تقدير - الدرجتين الدنيا والعليا من الملكة نفسها » . وفي الفصل الثالث عشر يرسم التفرقات المهمة التالية :

« وعلى ذلك فإنى أعد الخيال إما أوليا أو ثانويا . فالخيال الأولى عندى هو القوة الحية والعامل الأول لكل إدراك حسى إنسانى ، وهو تكرار فى الذهن المتناهى لفعل الخلق الأبدى فى عبارة « أنا أكون » اللانهائية . وأعد الخيال الثانوى صدى للسابق ، يوجد مع الإرادة الواعية ، ومع ذلك فإنه يتطابق مع الأول فى نوع عمله ، ولا يختلف عنه إلا من حيث الدرجة ، وفى نمط عمله . إنه يذيب ويشعب ويفكك لكى يعيد الخلق ، أو حيثما كانت هذه العملية محالا فإنه يناضل فى كل الأحوال ليصّور ويوحّد . إنه أساساً حيوى ، حتى برغم أن كل الموضوعات (من حيث هى موضوعات) ثابتة وميتة أساساً .

« والتوهم – على النقيض من ذلك – ليست له معادلات يتلاعب بها ، وإنما هناك الثابت والمحدد . ومن المحقق أن التوهم ليس شيئاً سوى نمط من الذاكرة متحرر من نظام الزمان والمكان ، على حين أنه يمتزج بتلك الظاهرة التجريبية للإرادة التى تعدّله ، والتى نعبر عنها بكلمة اختيار . وبالدرجةّ نفسها فإنه لابد للتوهم من أن يتلقى من الذاكرة العادية كل مواده جاهزة من قانون التداعى » .

لقد قرأت شيئاً من هيجل وفيخته ، فضلاً عن هارتلى (الذى يبرز ، فى أى لحظة ، عند كولردج) وأنسيته ؛ أما شلنج فإنى جاهل به تماماً إلا من طريق غير مباشر . وإنه لواحد من أولئك المؤلفين الكثيرين الذين كلما طال تركك لهم دون قراءة قلّت رغبتك فى قراءتهم . ومن هنا فإنى أخفق تماماً فى تذوق هذه القطعة . إن ذهنى أثقل وأشد عينية من أن يتابع أى سبحة من الاستدلال المستغلق . وإذا كان الفرق بين الخيال والتوهم ، كما قلت ، لايزيد من الناحية الفعلية عن أن يكون فرقاً بين الشعر الجيد والشعر الردئ ، فهل نكون قد زدنا عن أن قمنا بدورة حول مخزن روبن هود ؟ ففقط إذا كان يمكن للتوهم أن يكون مكوّنا للشعر الجيد ، وإذا استطعت أن تبين وجود شعر جيد ازداد جودة من جراء وجوده ؛ وفقط إذا كانت التفرقة ذات فائدة لذهن عملى كذهنى . إن التوهم قد لايكون «سوى نمط من الذاكرة متحرر من نظام الزمان والمكان» غير أنه لايلوح من الحكمة أن نتحدث عن الذاكرة من حيث علاقتها بالتوهم ، ونغفلها تماماً فى حديثنا عن الخيال . وكما تعلمنا من كتاب الدكتور لويس «الطريق إلى زانادو» (إذا لم نكن نعرف ذلك من قبل) فإن الذاكرة تلعب دوراً أكبر كثيراً من ذلك الذى يمكن أن يثبته ذلك الكتاب. إن الأستاذ لويس لم يكن يعالج إلا الذكريات الأدبية ؛ وإنها لتمثل النوع الوحيد من الذكريات الذى يمكن تتبعه وتعرفه على نحو كامل ؛ غير أنه كم هناك من أشياء فى الذاكرة تدخل فى الخلق ، غير قراءاتنا وحدها ! لقد كشف

السيد لويس فيما أظن عن أهمية الاختيار الغريزى واللاشعورى ، كما كشف عن أهمية الاختيار المتعمد . إن ذوق كولردچ ، فى مرحلة من حياته ، قد أفضى به ، فى بداية الأمر ، إلى أن يقرأ ، بشراهة ، طرازاً معيناً من الكتب ثم إلى أن يختار ويختزن أنواعا معينة من الصور من هذه الكتب[١] . وأنا خليق بأن أقول إن ذهن أى شاعر جدير بأن يمغنط ، بطريقته الخاصة ، لكى يختار آليا فى قراءاته (من الصحف المصورة والروايات الرخيصة بالتأكيد ، كما من قراءاته للكتب الجدية . وأقل الأشياء احتمالاً أن يختار من الأعمال ذات الطبيعة التجريدية برغم أنه حتى هذه الأخيرة هى بمثابة غـذاء لبعض الأذهان الشعرية) المادة - صورة أو عبارة أو كلمة - التى قد تنفعه فيما بعد . وهذا الاختيار ، فيما يحتمل ، يجرى عبر مجموع حياته الحساسة ؛ فقد تكون هناك خبرة طفل فى العاشرة ، صبى صغير يحدق فى ماء البحر ، فى بركة بين الصخور ، ويكتشف شقائق البحر لأول مرة ، إن الخبرة البسيطة (وهى ليست بالبساطة التى تبدو عليها ، وذلك عند الطفل غير العادى) قد تكمن فى ذهنه لعشرين سنة ، ثم تعاود الظهور متحورة ، فى سياق شعرى ما ، محمل بأعظم ضغط تخيلى . إن فى الخيال قدراً كبيراً من الذاكرة إلى الحد الذى تجد معه أنك إذا أردت أن تفرق بين الخيال والتوهم ، على طريقة كولردچ ، فينبغى عليك أن تحدد الفرق بين الذاكرة فى الخيال والذاكرة فى التوهم ، وليس يكفى أن تقول إن أحدهما « يذيب ويشعب ويفكك » الذكريات لكى يعيد الخلق ، على حين أن الآخر يعالج « الثابت والمحدد » . ذلك بأن هذه التفرقة لاتعطيك ، فى حد ذاتها ، خيالا وتوهماً متميزين ، بل مجرد درجات من النجاح التخيلى . قد يلوح من ملحوظة السيد ريتشاردز[٢] أنه يكاد يكون فى مثل حيرتى إزاء القطعة التى أوردتها ، أو - على الأقل - إزاء جزء منها . ذلك أن عليك أن تنسى كل شئ عن التوهم عند كولردچ لكى تتعلم منه أى شئ عن الخيال - كما هو الشأن مع أديسون . غير أن ثمة الكثير الذى يمكن تعلمه من كولردچ . وأنا أورد قطعة أخرى بالشكل الذى اختصرها به مستر ريتشاردز :

(١) وذلك من طريق تذوق سليم . فظروف الاستكشاف الباكر قد تنبه أخيلة من حاولوا أن يسجلوا ، بدقة ، ما رأوا على نحو ينقل انطباعاً دقيقاً بها إلى الأوربيين الذين لم يخبروا أى شئ شبيه بهذا الانطباع . وكثيراً ما تنبه هذه الظروف - كما هو طبيعى - الخيال بما يتعدى حدود الإدراك الحسى ، ولكننا نجد عادة أن الصور الدقيقة - وهى ما قد يمكن التحقق من صدقه - هى العنصر الأشد دلالة .

(٢) «أصول النقد الأدبى» ، ص ١٩١ .

«وتلك القوة التركيبية السحرية التى خصصنا لها- هى وحدها- اسم الخيال .. تكشف عن نفسها فى موازنة أو فى التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتنافرة .. والإحساس بالجدة والطزاجة إزاء الموضوعات القديمة والمألوفة ، حالة من الانفعال أكثر من المألوف ، مع نظام أكثر من المألوف ، حكم يقظ دائماً ، أو امتلاك للنفس ثابت ، مع حماسة وشعور عميق أو حماسى » . « الحس بالبهجة الموسيقية ... مع المقدرة على رد الكثرة إلى وحدة التأثير ، وتعديل سلسلة من الأفكار بفكرة أو شعور واحد غلاب » .

أما عن قيمة مثل هذه الأوصاف ، من وجهة نظر النقد النفسى اليوم ، فهو ما يمكن أن نعرفه على أفضل نحو من كتاب السيد ريتشاردز الذى سقتها منه . إن ما يعنينى إنما هو مسألة أقل عمقاً ، ألا وهى مكانة وردزورث وكولردچ فى العملية التاريخية للنقد . وستكونون قد لاحظتم ، فى القطعة التى أوردتها لتوى ، ثراء وعمقاً ووعياً بالتعقد يبعد بها كثيراً من مدى دريدن ، ولو أنه كان كذلك . ولست على يقين من أن كولردچ قد تعلم من الفلاسفة الألمان ، أو من هارتلى قبل ذلك ، بالقدر الذى يظن أنه تعلمه منهم ؛ فإن أفضل ما فى نقده يلوح نابعاً من رهافة بصيرته وحذقها ، إذ كان يتأمل خبرته الخاصة بكتابة الشعر . ومن بين هذين الشاعرين ، بوصفهما ناقدين ، كان وردزورث هو الأفضل معرفة بما هو مقبل عليه ؛ فبصيرته النقدية فى هذا « التصدير » الواحد وفى « الملحق » تكفى لأن تضعه فى أرفع مكان . ولست أعزو إليه هذه المكانة لأنه كان معنياً بإحياء الزراعة ، والعلاقة بين الإنتاج والاستهلاك ، برغم أن لمثل هذه الاهتمامات دلالتها . إن فى شعره وفى تصديره إحياء روحيًا عميقاً ، وإلهاماً أقرب إلى أن يكون قد انتقل إلى بسى ونيومان ؛ إلى رسكن وأصحاب المذهب الإنسانى العظماء ، منه إلى الشعراء المفوضين فى الجيل التالى لجيله . من المحتمل أن يكون كولردچ بسلطته الراجعة إلى قراءته الواسعة قد قام بأكثر مما قام به وردزورث فى سبيل توجيه الاهتمام إلى عمق المشكلات الفلسفية التى قد تؤدى بنا دراسة الشعر إليها . ولايحتاج هذان الرجلان معاً إلى ثالث يمثل عقل عصر من التغير الواعى ؛ فليست المسألة مقصورة على أنهما كانا مهتمين بمجموعة متنوعة من الموضوعات التأملية ، وبمسائل عملية مهمة لعصرهما . وإنما المسألة هى أن اهتماماتهما كانت متداخلة . وقد ظهرت أول علامة ضعيفة لمثل هذا التعقد عندما اشتق أديسون نظريته عن الخيال فى الفنون من نظريات لوك . وعند وردزورث وكولردچ لانجد مجرد مجموعة متنوعة من الاهتمامات ، أو حتى الاهتمامات الحارة ، بل نجد عاطفة واحدة يعبر عنها

من خلال هذه الاهتمامات كلها . لقد كان الشعر ، عندهما ، تعبيراً عن مجموع من اهتمامات موحدة .

حاولت أن أعرض نقد دريدن وچونسون ، فى هذه المراجعة البالغة الإيجاز ، من حيث ملاءمته لمراحلهما التاريخية ، وهى حقبة سادت فيها ، من حيث فرص التصميم الأدبى ، حالة من السكون . وحاولت أن أعرض نقد وردزورث وكولردچ بوصفه نقد عصر من التغير . وحتى إذا صح أن التغير يشق طريقة دائماً ، تحت الأرض ، فى حقب الثبات ، وأن أزمنة التغير تحتوى فى ثناياها على عناصر الحدود التى من شأنها أن توقفها ، نجد أن بعض ضروب التثبيت أعمق أساساً من غيرها . فمع ماثيو أرنولد نجئ إلى حقبة من الثبات الظاهرى ، كانت ضحلة وسابقة لأوانها .

ملحوظة على الفصل الرابع

عن تقويم السيد هربرت ريد لشعر وردزورث

ثمة نظرة إلى الشعر الإنجليزى ، تقادم عليها العهد بعض الشئ ، ترى أن الخط الرئيس للشعر الإنجليزى من ملتون إلى وردزورث ، أو ربما حتى قبل ملتون ، بمثابة فاصل عاثر الحظ ، نجد فيه أن ربة الفن الإنجليزية ، إن لم تكن ذاهلة عن عقلها ، فهى على الأقل غير متمالكة لملكاتها . ويؤسفنى أن أجد السيد هربرت ريد يعيد تقرير هذه النظرة ويؤكدها ، تلك النظرة التى كانت ، إلى حد كبير ، من تأليف وردزورث . إن السيد هربرت ريد ، مثل السيد ريتشاردز ، واحد من معاصرىّ القلائل الذين لا أشعر قط بالسعادة حين أختلف معهم . غير أنى عندما أجده يكتب ما يلى ، فى مقالته الصغيرة الجديرة بالإعجاب «الشكل فى الشعر الحديث» ، لايسعنى إلا أن أتساءل : « إلام نحن ذاهبون ؟ » .

« إن الموروث الرئيس للشعر الإنجليزىّ ... يبدأ بتشوسر ، ويبلغ ذروته النهائية عند شكسبير ، ويعارضه أغلب الشعر الفرنسى قبل بودلير ، وما يدعى بالمرحلة الكلاسيّة فى الشعر الإنجليزى ، وهى تبلغ أوجها عند ألكسندر پوپ ، وأمير الشعراء الراحل . وقد أعاد إقراره فى إنجلترا وردزورث وكولردچ ، وطوره إلى حد ما براوننج وجيرارد مانلى هوپكنز . وفى عصرنا شعراء من نوع ويلفرد أووين وإزرا پاوند وت . س . إليوت » .

وأنا أوافق على هذا إلى حد ما بمعنى أنى أجرؤ على القول بأن تقويمى للشعراء الباكرين ، شاعراً شاعراً ، خليق أن يقارب تقويم السيد ريد ، وأن إعجابى بأمير الشعراء الراحل لضئيل ضآلة إعجابه به ، وإن كنت أشك فى وجود تعمد طفيف لزجه به فى هذا السياق . ولكنى ألاحظ ، أولاً ، أن السيد ريد يؤثر وردزورث بالذكر ويستبعد ملتون . غير أنه عندما يضطلع شاعر بمهمة فى مثل ضخامة المهمة التى اضطلع بها ملتون فهل من المفيد أن توحى بأنه لم يكن يعدو أن يمثل طريقاً مسدوداً ؟ وهل بليك شاعر أهون شأناً من أن يحسب حسابه ؟ أما عن الشعر الفرنسى ، فإن السيد هربرت ريد ينقذ الموقف بتحفظه (الماثل فى كلمة « أغلب ») ، بحيث أظن أن راسين ، أستاذ بودلير ، يطلق صيحة ضعيفة (هنا) . أو ليس من التعسف أن نؤكد أن «المرحلة الكلاسيّة» فى الشعر الإنجليزى (إذا كان لنا أن نستخدم هذا الاصطلاح

أساساً) تبلغ ذروتها في بوب ؟ من المحقق أن چونسون ينتمي إليها ، وكذلك – مع لسة من العاطفية المغرقة بل التهافت – جراى وكولنز . وأين ترانا نضع لاندور ، إن لم يكن في الموروث الكلاسيّ ؟ وأبادر إلى أن أضيف ملحوظة السيد ريد التالية : « إن التفرقة ليست مجرد تفرقة بين ما هو « كلاسيّ » وما هو « رومانسيّ » ؛ فهذه التفرقة تومئ إلى اتجاه آخر » . وأظن أني أفهم هذا التحفظ . وإذا كنت أفهمه ، فإني أوافق عليه . ومع ذلك يلوح أن السيد ريد كان يستخدم مصطلح « كلاسيّ » بمعنيين . إن تقسيمات السيد ريد تبلغ من الوضوح مدى لا يدع أى ذهن مرتاحاً . فهو يعد العملية الشعرية لعقل كعقل دريدن وعقل كعقل وردزورث متباينة تماماً ، ويقول صراحة عن فن دريدن « إن مثل هذا الفن ليس شعراً » . والآن فإني لا أستطيع أن أرى مبرراً لأن يكون عقل دريدن ووردزورث أشد اختلافاً في طريقة عملهما عن عقل أى شاعرين آخرين . ولست أعتقد أن عقل أى شاعرين يعملان بالطريقة نفسها ، وذلك على قدر ما نعلم عن الموضوع ما يكفي لأن يجعل كلمة « يعمل » تعني أى شئ على الإطلاق . بل إني لا أعتقد أن عقل الشاعر الواحد يعمل بالطريقة نفسها في قصيدتين مختلفتين ولكنهما متساويتان في الجودة . غير أنه ينبغي أن يكون هناك شئ مشترك بين العملية الشعرية لأذهان جميع الشعراء . ويورد السيد ريد ، تأييداً لحجته ، قطعة من تصدير قصيدة « سنة العجائب » Annus Mirabilis لم أوردها :

« إن إنشاء كل القصائد إنما هو ، أو ينبغي أن يكون ، مسألة فطنة . والفطنة في الشاعر ، أو كتابة الفطنة (إذا أذنتم لي باستخدام هذه التفرقة المدرسية) ليست سوى ملكة الخيال في الكاتب التي نجد أنها ، كمثل كلب مولد خفيف الحركة ، تجرى وتطوف بحقل الذاكرة ، إلى أن تثب على الفريسة التي خرجت لمطاردتها ، أو هي – دون مجاز – التي تنقب في كل أنحاء الذاكرة بحثاً عن أنواع هذه الأشياء أو تمثلاتها التي ترسم لنفسها تطويرها . إن كتابة الفطنة هي ما أحسن تعريفه ، وهي الثمرة الموفقة للفكر ، أو نتاج الخيال » .

لقد كنت خليقاً أن أعد هذا مجرد وصف موفق – باللغة التي كانت مستخدمة في عصر دريدن ، وعلى مستوى من الاستبصار أقل عمقاً من استبصار كولردج أو وردزورث ، في خير حالاتهما – لنوع العملية نفسه التي كان هذان الأخيران يحاولان أن يصفاها بلغة أقرب إلى لغتنا . ولكن السيد ريد يقول : كلا ؛ لأن ما يتحدث عنه دريدن إنما هو شئ مختلف : إنه فطنة مكتوبة وليس شعراً . ويلوح لي أن السيد ريد قد وقع في الغلطة التي ذكرتها في النص ، ألا وهي الظن بأن دريدن لايعدو أن

يتحدث عن نوعه الخاص من الإنشاء الشعرى ، وأنه كان عاجزاً تماماً عن تذوق تشوسر وشكسبير . ومع ذلك فإن كل ما أستطيع أن أعتمد عليه أنا شخصياً ، فى نهاية المطاف ، إنما هو نوع المتعة التى استمدها من شعر دريدن .

ويمكن أن يصاغ هذا الاختلاف على شكل استعارة . ويلوح أن السيد ريد يكلف نفسه مهمة طرد الشياطين ، وإن كان ذلك على نحو أقل عنفاً مما يفعله السيد پاوند الذى لا يترك شيئاً سوى غرفة أحسن كنسها ، ولكنها غير مزينة . إن ما أراه فى تاريخ الشعر الإنجليزى ليس تملكاً شيطانياً بقدر ما هو انفصال فى الشخصية . فإذا قلنا : إن إحدى هذه الشخصيات الجزئية التى قد تنمو فى ذهن قومى هى تلك التى كشفت عن نفسها النقاب فى الحقبة ما بين دريدن وچونسون ، كان علينا أن نعيد إدماج هذه الخاصة ، وإلا كنا معرضين لأن لانحصل على غير مناوبات متتابعة من الشخصية . ومن المحقق أن الشاعر العظيم هو ، ضمن أشياء أخرى ، شخص لايعيد فحسب موروثاً كان معلقاً ، وإنما هو شخص يعيد فى شعره الجمع بين أكبر عدد ممكن من جدائل الموروث . ولستَ بمستطيع أن تفصل الشعر عن كل شئ آخر فى تاريخ شعب من الشعوب . وإنه لمن التزيد أن تقول إن العقل الإنجليزى قد شُوش منذ عصر شكسبير ، وإنه فى الحقبة الأخيرة فحسب نفذت بعض أشعة ، على فترات متقطعة ، إلى ظلمته . فلو أن الداء كان مزمناً إلى هذا الحد ، لكان قد فات مرحلة العلاج .

شلى وكيتس

١٧ فبراير ١٩٣٣

قد يبدو أن الثورة التى أحدثها وردزورث كانت بعيدة المدى . ولاريب أنه لم يكن أول شاعر يقدم نفسه على أنه الرسول الملهم ، كما أن هذه ليست بالتأكيد حالته ؛ فلعل بليك قد ادعى - وله بعض الحق - أنه سبر ألغاز النعيم والجحيم ، ولكن لا يبدو أن أى دعوى من دعاوى بليك تنحدر إلى « الشعراء » عموماً . لقد كان بليك - ببساطة - يرى رؤى ويستخدم شعره فى عرضها . ولم يكن سكوت ، وبيرون فى أعماله الأكثر رواجاً ، إلا مسليين اجتماعيين . إن وردزورث هو حقاً أول رجل فى غمرة الشئون المضطربة فى عصره يضيف إلى سلطة الشاعر سلطة جديدة هى الاندماج فى الشئون الاجتماعية ، وتقديم لون جديد من العاطفة الدينية يبدو أن تفسيرها امتياز وقف على الشاعر وحده . ومنذ أصدر ماثيو أرنولد منتخباته من شعر وردزورث أضحى من الشائع أن يلاحظ أن عظمة وردزورث الحقيقية بوصفه شاعراً لاشأن لها بآرائه أو بنظرياته فى المعجم اللفظى أو بفلسفته إزاء الطبيعة ، وأن عظمته إنما توجد فى القصائد التى لا غاية له من ورائها . ولست واثقاً من أن هذا الانحصار النقدى لن يجاوز حده ، أو أننا نستطيع الحكم على شعر إنسان والاستمتاع به فى الوقت الذى نسقط فيه من حسابنا الأشياء التى كان يعنى بها عناية عميقة ، والتى وجه شعره إلى تفسيرها . إنى لأتساءل : لو أننا استبعدنا اهتمامات وردزورث ومعتقداته فكم يبقى إذن ؟ أليس من الضرورى لكى نقدر عظمة وردزورث الحقيقية أن نحتفظ بهذه الاهتمامات والمعتقدات ونبقيها فى أذهاننا بدلاً من استبعادها عمداً استعداداً للاستمتاع بشعره ؟ تأمل - على سبيل المثال - شاعراً من أجمل شعراء الجزء الأول من القرن التاسع عشر : لاندور . إنه فى الشعر والنثر أستاذ لا مجال للشك فى أستاذيته ، وهو مؤلف قصيدة طويلة واحدة على الأقل تستحق أن تُقرأ أكثر مما تُقرأ الآن ، ولكن سمعته لم تبلغ أبداً الحد الذى تقارن معه بسمعة وردزورث أو أى من الشاعرين الأصغر سناً ، واللذين يتعين علينا أن نتناولهما الآن . ليس السبب فى إحلالنا وردزورث المكان الذى يحتله هو تلك الحفنة من القصائد ، أو ذلك العدد من الأبيات المنفصلة التى تعبر عن عاطفة أعمق مما كان لاندور يستطيع التعبير عنه ، وإنما ثمة شئ كامل فى مثل عظمة وردزورث ؛ شئ ذو دلالة فى مكانه من نموذج

التاريخ ؛ وهو شئ يستحق أن نذكره . علينا إذا أردنا أن نقدر لأنفسنا عظمة شاعر من الشعراء أن ندخل فى حسابنا تاريخ عظمته. إن وردزورث جزء أساس من التاريخ. أما لاندور فلا يعدو أن يكون محصولاً ثانوياً رائعاً .

لقد كانت لشلى آراء فى الشعر ، وكان يستخدم الشعر فى عرض هذه الآراء . وبمجئ شلى يصدمنا ، منذ البداية ، ذلك العدد الكبير من الأشياء التى كان يتوقع من الشعر أن يقوم بها . فنحن لا نستطيع أن نعرف ما الذى لا يجوز أن نتوقعه من الشاعر الذى يقول لنا ، فى كلمة عن مذهب النباتيين « إن الأورانج أوتان يشبه الإنسان تماماً من حيث ترتيب الأسنان وعددها على السواء » . من الحق أن ملاحظاته التى ذيّل بها قصيدته «الملكة ماب» لا تعبر إلا عن آراء تلميذ ذكى ومتحمس ، ولكنه تلميذ يعرف كيف يكتب . وفى كل أعماله – التى لا تعد قليلة بالنسبة إلى قصر حياته – لا يدعنا – فيما أظن – ننسى أنه كان يحمل أفكاره على محمل الجد . إن أفكار شلى تلوح لى دائماً أفكاراً مراهقة – وقد اصطلحت جميع الأسباب على أن تجعلها كذلك . ويلوح لى أيضاً أن الحماسة لشلى إنما هى من شأن المراهقين ؛ فشلى ، عند أغلبنا ، يمثل مرحلة الحدة التى تسبق النضج ، ولكن كم من الناس يستطيعون أن يتخذوه رفيقاً لهم طوال العمر ؟ إنى أعترف بأنى لا أفتح ديوان شعره قط حين أريد أن أقرأ شعراً ، وإنما أفتحه فقط عندما أود الرجوع إلى شئ ما. وأنا أجد أفكاره منفرة . وصعوبة الفصل بين شلى وأفكاره ومعتقداته أشد منها فى حالة وردزورث . والاهتمام السيرى الذى أثاره شلى دائماً يجعل من العسير علينا أن نقرأ الشعر دون تذكر للرجل : وقد كان الرجل خالياً من روح الفكاهة، متحذلقاً ، مركز الاهتمام على النفس ، يكاد يكون ، فى بعض الأحيان ، وغْداً . وإذا استثنينا لمعة عارضة من الإدراك الحاذق تتبدى عندما يتحدث عن الآخرين ولا يكون معنيًا بشئونه الخاصة أو بالكتابة الجميلة ، فسنجد أن رسائله بليدة على نحو لا يطاق . وهو يضاد ، على نحو مدهش ، كيتس الجذاب. ومن ناحية أخرى فأنا أقر بأن وردزورث لم يكن بالشخصية الجذابة هو كذلك، ولكنى لا أستمتع فقط بشعره كما لا أستمتع بشعر شلى ، وإنما أستمتع به الآن أكثر مما كنت أفعل حين قرأته لأول مرة . وكل ما أستطيعه هو أن أتلمس الأسباب (مقللاً من تحيزاتى بقدر ما أستطيع) التى تجعل إساءة شلى لاستخدام الشعر تصدمنى أكثر من إساءة وردزورث استخدامه .

يلوح أن شلى كان يملك ، بدرجة عالية ، تلك الملكة غير المعهودة ؛ ملكة الإدراك العاطفى الحار للأفكار المجردة . أما كونه كان أحياناً على غير يقين من مشاعره

الخاصة – كما قد نُغرى بأن نعتقد ، حين تحيرنا فلسفة قصيدته « ابيسكيديون » – أو لم يكن ، فمسألة مختلفة تماماً . ولست أعنى بذلك أن ذهن شلى كان ميتافيزيقيا أو فلسفياً ، وإنما كان ذهنه – من بعض النواحى – بالغ التشويش : لقد كان قادراً على أن يكون فى آن واحد ، وبالحماسة نفسها ، من عقلانيى القرن الثامن عشر ، وأفلاطونيًا غائم الرؤية . غير أنه كان بوسع المجردات أن تثير فيه وجدانًا قوياً ؛ وقد ظلت أفكاره ثابتة ، برغم أن ملكته الشعرية نضجت . ولنا أن نحدس ما إذا كان ذهنه خليقا بأن ينضج هو كذلك ؛ إذ من المحقق أنه فى آخر قصائده – وأعظمها فى رأيى وإن تكن ظلت ناقصة ، قصيدة « انتصار الحياة » – ثمة دلائل لا على كتابة أفضل مما نجده فى أى قصيدة طويلة سابقة له فحسب ، وإنما على مزيد من الحكمة أيضاً .

« وعند ذلك اكتشفت أن ما خلته جذراً عجوزاً ، نابتاً على نحو شائه غريب ، من جانب التل كان ، على التحقيق ، أحد أولئك (هكذا Sic) الطاقم المضلل

وأن العشب الذى خلته يتدلى واسعاً

أبيض ، لم يكن سوى شعره النحيل الذى فقد لونه

وأن الفجوتين اللتين حاول عبثاً إخفاءهما

كانتا ، أو كانتا فيما مضى ، عينين ... »

فنحن نجد هنا دقة فى الصور وقصداً جديدين على شلى . غير أنه على قدر ما يمكننا أن نحكم ، لم ينجِ شلى تماماً من وصاية جودوين حتى عندما كان يتبين ، بوصفه إنساناً ، شعوذته . ولابد أن ثقل السيدة شلى كان شديد الوطأة أيضاً . وحين نتناول عمله على ما هو عليه ، ودون تخمينات عقيمة عن المستقبل ، فقد يكون لنا أن نتساءل : أمن الممكن أن نهمل « الأفكار » الموجودة فى قصائد شلى لكى نتمكن من الاستمتاع بشعره ؟

إن السيد أ . أ . ريتشاردز يستحق أن ننسب إليه شرف الريادة فى مشكلة الاعتقاد عند الاستمتاع بالشعر . ولابد لى من أن أترك أى تتبع منهجى لهذه المشكلة له ولمن هم مؤهلون لتتبعها فى أثره . غير أن شلى يثير المسألة على نحو مختلف عن ذلك الذى لاحت لى عليه فى كلمة عن هذا الموضوع ذيلت بها مقالة لى عن دانتى . لقد كنت ، فى تلك الكلمة ، معنياً بقارئين مفترضين : أحدهما يتقبل فلسفة الشاعر ، والآخر يرفضها . وعلى قدر ما يكون الشاعران موضوع النقاش من طراز دانتى ولوكريتيوس ، يلوح لى أن هذا يغطى المسألة . إنى لست بوذيا ، ولكن بعض الكتب البوذية المقدسة الباكرة تؤثر فىّ على نحو ما تفعل أجزاء من العهد القديم ومازال بمستطاعى أن أستمتع بـ « عمر » فيتزجرالد ، برغم أنى لا أعتنق فلسفته ، الأقرب

إلى الرفاهية والضحالة، فى الحياة . غير أنى أنفر نفوراً إيجابيّا من بعض آراء شلي : وهذا يعوق استمتاعى بالقصائد التى ترد فيها هذه الآراء . وثمة آراء أخرى له تلوح لى مفرطة فى صبيانيتها إلى الحد الذى لا أستطيع معه أن أستمتع بالقصائد التى ترد فيها . ولست أجد أن من الممكن أن أتخطى هذه القطع ، وأقر عينا بالشعر الذى لا يبرز فيه تقرير طالباً الموافقة . والذى يزيد المشكلة تعقيداً هو أنه فى شعر فى مثل طلاقة شعر شلي يوجد قدر كبير مما لا يعدو أن يكون سجعاً رديئا . خذ ما يلى على سبيل المثال :

« على النفخ فى صور المعركة
فررت إلى هنا ، مسرعاً ، مسرعاً ، مسرعاً .
بين الظلمة الملقاة من عل .
بعيداً عن تراب العقائد البالية ،
وعن لواء الطاغية الممزق ،
وحواليّ كانت تتجمع ، محمولة إلى أمام ،
وتمتزج عدة صيحات –
الحرية ! الأمل ! الموت ! النصر ! »

قلما كان ولتر سكوت يتدنى إلى مثل هذا المستوى ، وإن كان بيرون أكثر منه تدنيا إليه . غير أنه فى مثل هذه السطور الخشنة وغير القابلة للتنغيم ، يزداد استياء المرء من الأفكار ، والأفكار التى تجرعها شلي كاملة ، ولم يتمثلها قط ، والمتجلية فى هذه الكلمات المتداولة : العقائد البالية ، والطغاة ، والكهنة ، التى كان شلي يستخدمها بتكرار كثير . وإن الأجزاء الرديئة من القصيدة لقادرة على أن تلطخ الكل ، بحيث إنه عندما يرتفع شلي إلى الذرا ، عند نهاية القصيدة :

« إن معاناة الويلات التى يظنها الأمل بلا نهاية ،
وغفران الأخطاء الأقتم سواداً من الموت أو الليل ،
وتحدى القوة التى تلوح كلية القدرة ؛
والحب والتحمل والأمل إلى أن يخلق الأمل
من بين حطامه الشئ الذى يتأمله ... »

وهي أبيات لانمنح محتواها اعتقاداً أو إنكاراً ، لانتمكن من الاستمتاع بها استمتاعاً كاملاً . والمرء لايتوقع من القصيدة أن تظل محتفظة بنغمتها من البداية إلى النهاية ؛ فإن فى بعض القصائد الطويلة التى تعد من أكثر قصائد نوعها نجاحاً علاقة

بين القطع الأشد توتراً والقطع الأشد تحللاً، هي في حد ذاتها جزء من نموذج الجمال. غير أن الأبيات الجيدة بين أبيات رديئة لايمكن قط أن تمنحنا أكثر من متعة يشوبها الأسف . وعندما أقرأ قصيدة «إبيسكيديون» ، أرتبك تماماً إزاء أبيات من هذا النوع :

« وفي هذا الصدد يختلف الحب الصادق عن الذهب والطين ،

إن تقسيمه لا يعني إنقاصاً له ...

ولم أك قط من تلك الشيعة الكبيرة

التي يقول مذهبها إنه ينبغي على كل امرئ أن يختار

من بين الجمع حبيبة أو صديقاً

ثم يرسل بكل الباقين ، برغم جمالهم وحكمتهم ،

إلى النسيان البارد ... » .

بحيث إنني عندما أقع ، بعد ذلك بأبيات قليلة ، على صورة جميلة من هذا النوع :

« رؤيا كإبريل المتجسد ، تحذر

بالابتسامات والدموع ، وتجمد الهيكل العظمي

في مقبرته الصيفية » .

يصيبني من الصدمة ، عند العثور عليها في مثل هذه الصحبة المهملة ، قدر ما يصيبني من المتعة لعثوري عليها أساساً . ولابد لنا من أن نقر بأن أفتن قصائد شلي الطويلة ، فضلاً عن بعض من أردأها ، هي تلك التي حمل فيها أفكاره على محمل الجد جداً[1]. وقد كانت هذه الأفكار هي التي نفخت في «الفحمة الآخذة في الانطفاء» الحياة ، ولسنا نستطيع - بأكثر مما نستطيع في حالة وردزورث - أن نتجاهلها دون أن نحصل على شئ ليس أكثر شبهاً بشعر شلي من شبه دمية شمعية بشلي نفسه .

قال شلي إنه يكره الشعر التعليمي : ولكن شعره الخاص تعليمي أساساً ، وإن لم يكن (توخيا للعدل) تعليمياً بالمعنى نفسه الذي كان يستخدم به تلك الكلمة . إن رأى شلي الذي جهر به في الشعر ليس مختلفاً عن رأى وردزورث . واللغة التي يلبس بها هذا الرأي في مقالة «دفاع عن الشعر» إنما هي لغة بالغة التفاصح . وإذا استثنينا تلك الصورة الجميلة التي يوردها جويس في موضع ما من روايته «يوليسيز» «إن الذهن عند الخلق أشبه بفحمة آخذة في الانطفاء ، يوقظها تأثير ما غير مرئي - كريح غير دائمة الهبوب - إلى لمعة عارضة » فإن مقالته تلوح لي قطعة من الكتابة أدنى من

(١) إنه لايلوح ، على سبيل المثال ، في مظهر من يأخذ أفكاره بغاية الجد في قصيدة « ساحرة أطلس» التي إخالها ، برغم كل سحرها ، جديرة بأن تستبعد على أنها هينة الشأن .

مقدمة وردزورث العظيمة . إنه يقول أشياء أخرى فاتنة أيضاً ، ولكن القطعة التالية أشد دلالة على الطريقة التى يربط بها الشعر بالنشاط الاجتماعى للعصر :

« الشعر هو أضمن بشير ورفيق وتابع ليقظة شعب عظيم لإحداث تغير مفيد فى الرأى أو المؤسسات . ففى مثل هذه الحقب يكون ثمة تراكم للقدرة على التوصيل وتلقى مفهومات حادة ومفعمة بالعاطفة تتعلق بالإنسان والطبيعة . والأشخاص الذين تكمن فيهم هذه الملكة قد يكونون فى كثير من الأحيان - وذلك على قدر ما يخص الأمر عدة أجزاء من طبيعتهم - ذوى صلة قليلة الحظ من الوضوح بتلك الروح من الخير التى هم رسلها . غير أنه حتى عندما ينكرون ويجحدون فإنهم يكونون مجبرين على أن يخدموا تلك القوة التى تسكن عرش أرواحهم » .

ولست أدرى ما إذا كان شلى ، وهو يتقدم بهذه التحفظات عن « الأشخاص الذين تكمن فيهم هذه الملكة » ، يفكر فى عيوب بيرون أو فى عيوب وردزورث ؛ إذ ليس من المحتمل أنه كان يفكر فى عيوبه هو . غير أن هذا تقرير إما أن يكون صادقاً أو زائفاً . فإذا كان يريد أن يقول : إن الشعر العظيم يجنح دائماً إلى أن يواكب «تغيراً (شعبياً) فى الرأى أو المؤسسات » فنحن نعلم أن هذا ليس حقاً . وكون ملكة « توصيل وتلقى تصورات حادة ومفعمة بالعاطفة تتعلق بالإنسان والطبيعة » تتزايد فى مثل هذه الحقب إنما هو أمر مشكوك فيه ؛ لأن المرء خليق بأن يجد الناس (فى هذه الحالة) مشغولين بأمور أخرى . ولا يلوح أن شلى ، فى هذه القطعة ، يضمر أن الشعر فى حد ذاته يساعد على تحقيق هذه التغيرات ، ويزيد من قوتها ، ولا هو بالذى يؤكد أن الشعر نتاج ثانوى مألوف للتغيرات التى من هذا النوع ، ولكنه يؤكد وجود علاقة ما بين الأمرين ، وعلى هذا يؤكد وجود علاقة معينة بين شعره وأحداث عصره ، مما يستتبع القول بأن كلا من هذين الأمرين يلقى ضوءاً على صاحبه . وربما كان هذا هو أول ظهور للنظرية الحركية أو الثورية فى الشعر؛ لأن وردزورث لم يعمم القول إلى هذا الحد .

وقد يكون لنا الآن أن نعود إلى هذا السؤال : إلى أى مدى يمكننا أن نستمتع بشعر شلى ، دون أن نوافق على الاستخدام الذى يوجهه إليه ، أى دون أن نشاركه آراءه وتعاطفاته ؟ لقد كان دانتى بطبيعة الحال تعليمياً على قدر ما يمكن للمرء أن يجد شاعراً تعليمياً . وقد ذهبت فى مكان آخر ، ومازلت أذهب ، إلى أنه ليس من الضرورى أن تشارك دانتى معتقداته لكى تستمتع بشعره[1] . ولئن لاح أننى فى هذا المثال أمد

(١) أكد السيد أ . إ . هاوسمان (فى كتابه «اسم الشعر وطبيعته» ، ص ٣٤) أن « الشعر الدينى الجيد ، سواء عند كبل أو دانتى أو إيسوب ، يحتمل أن يكون أكثر الناس إنصافاً فى تذوقه ، وأقدرهم على التمييز فى الاستمتاع به ، هم غير المؤمنين » . وثمة ذرة صلبة من الصدق فى هذا ، ولكنه إذا فهم بمعناه الحرفى انتهى إلى أن يكون هراء .

من رقعة تسامح ذهن متحيز ، فإن مثال لوكريتيوس صالح لأن يورد كذلك : إن المرء قد يشارك دانتى معتقداته الأساسية ، ومع ذلك يستمتع بلوكريتيوس إلى أقصى حد . فلماذا إذن لا يمتد هذا العفو العام إلى وردزورث وإلى شلى ؟ وهنا يبادر السيد ريتشاردز إلى نجدتنا[1] فى الوقت المناسب تماماً :

« إن كولردچ حينما لاحظ أن « تعليقاً إرادياً للإنكار » يصحب الكثير من الشعر ، كان يلاحظ حقيقة مهمة وإن لم يصغها فى أوفق الاصطلاحات ؛ لأننا لانعى الإنكار ، ولا نعلقه إراديا فى هذه الحالات. ومن الأفضل أن نقول إن مسألة الاعتقاد أو الإنكار ، بالمعنى الذهنى لهاتين الكلمتين ، لا تثور قط حين نقرأ على النحو الصحيح . وإذا ثارت لسوء الحظ ، إما لغلطة فى الشاعر أو لغلطة فينا ، فإننا نكون لحظتها قد توقفنا عن القراءة ، وغدونا علماء فلك أو لاهوتيين أو أخلاقيين ، أى أشخاصاً منهمكين فى طراز آخر مختلف تماماً من النشاط » .

وعلى قدر ما يكون نفور شخص مثلى من شعر شلى غير راجع إلى تحيزات لا صلة لها بالموضوع ، أو إلى نقطة عمياء بسيطة ، بل يكون راجعاً إلى خاصة ينفرد بها الشعر وليس القارئ ، فقد يكون لنا أن نستنتج أن مصدر الصعوبة لايكمن فى تقديم الشاعر لمعتقدات لا أومن بها ، أو لمعتقدات ، إذا صغنا الأمرعلى أشد الأنحاء تطرفاً ، تثير مقتى . وأبعد من ذلك عن الصواب أن ترجع الصعوبة إلى أن شلى يستخدم عمداً ملكاته الشعرية فى نشر مذهب – فإن دانتى ولوكريتيوس قد فعلا الشئ نفسه . وأنا أرى أن الموقف هو كما يلى : عندما تكون العقيدة أو النظرية أو الاعتقاد أو « وجهة النظر فى الحياة » المقدمة فى القصيدة أمراً يستطيع عقل الشاعر أن يتقبله على أنه متسق وناضج وقائم على حقائق الخبرة ، فإنه لا يضع عقبة أمام استمتاع القارئ ، سواء كان يقبله أو ينكره ، يوافق عليه أو يأسف له . أما عندما يكون اعتقاداً يرفضه القارئ على أنه طفولى أو ضعيف ، فإنه قد يمثل لدى القارئ ، الذى أوتى ذهناً حسن النمو ، حائلاً كاملاً تماماً .

وأنا ألاحظ ، عرضاً ، أننا نستطيع أن نفرق – ولكن دون دقة – بين الشعراء الذين يستخدمون ملكتهم اللفظية والإيقاعية والتخيلية فى خدمة الأفكار التى يعتنقونها بحرارة ، والشعراء الذين يستخدمون الأفكار التى يعتنقونها ، بدرجات متفاوتة من الإيمان الوطيد ، على أنها مادة للقصيدة . ويتفاوت الشعراء على نحو غير محدد بين

(١) «النقد التطبيقى» ، ص ٢٧٧ .

هذين الطرفين الافتـراضـيين ؛ ولكن النقطة التى نضع عندها الشـاعـر لابد أن تظل عصية على الحساب الدقيق . وإنى لأميل إلى الظن بأن السبب في أنى كنت ثملا بشعر شلى وأنا فى الخامسة عشرة ، فى حين أجده الآن لا يُقرأ تقريباً ، ليس هو أننى كنت فى تلك السن أقبل أفكاره ، ثم صرت أرفضـها منذ ذلك الحين ، بقدر ما هو أنه فى تلك السن لم تكن « مسألة الاعتقاد أو عدم الاعتقاد » - كما يسميها السيد ريتشاردز - تثور . فليست المسألة هى أننى كنت ، منذ ثلاثين عاماً خلت ، أستطيع أن أقرأ شلى وأنا واقع تحت تأثير وهم بدهته الخبرة بقدر ما هى أنه لما لم تكن مسألة الاعتقاد أو عدم الاعتقاد تثور حينذاك فقد كنت فى وضع أفضل كثيراً يمكننى من الاستمتاع بالشعر . وكل ما آسف له هو أن شلى لم يعش حتى يضع مواهبه الشعرية - التى كانت من الطبقة الأولى يقينا - فى خدمة معتقدات أقدر على الإقناع . وما كانت هذه المعتقدات لتحتاج - بالنسبة لأغراضى هنا - أن تكون أحظى منى بالقبول .

ومهما يكن من أمر فإن المشكلة أكبر من ذلك . وقد استوقفتنى عبارة واردة فى المقدمة التى كتبها السيد أولدس هكسلى لرسائل د . هـ . لورنس . إنه يقول عن لورنس : « ما أشد المرارة التى كان يكره بها نظرة فيلهلم - مايستر للحب على أنه تربية ، ووسيلة للثقافة ، وتدريب للنفس ! » . وهذا صحيح . وقد كان لورنس - فى رأيى - مصيباً فيه . ولكن هذه النظرة تسرى فى تضاعيف أعمال جوته . وأنت إذا كنت تنفر منها ، فما عساك أن تصنع بجوته ؟ أترى « الثقافة » تتطلب منا أن نقوم (وهو ما لم يقم به لورنس قط ، وما أحترمه لأجله) بجهد واع لكى نقصى عن أذهاننا كل عقائدنا ومعتقداتنا الحارة عن الحياة عندما نجلس لقراءة الشعر ؟ لئن كان الأمر كذلك ، فسيعود بالوبال على الثقافة . ومن ناحية أخرى لاينبغى علينا أن نعمد - مثلما يفعل الناس أحياناً - إلى التمييز بين المرات التى يكون فيها الشاعر «شاعراً» والمرات التى يكون فيها « واعظاً » فهذه مهمة مسرفة فى اليسر . ولئن حاولت أن تحرر أعمال شلى أو وردزورث أو جوته بهذه الطريقة ، فلن تجد نقطة أولى بالوقوف عندها من غيرها ، كما أن ما ستخرج به من هذه العملية - فى نهاية المطاف - إنما هو شئ ليس بشلى ولا وردزورث ولاجوته على الإطلاق ، وإنما هو مجرد كومة لا اتصال بينها من المقطوعات الجذابة ، وأنقاض الشعر نفسه . وأنت باستخدامك ، أو إساءتك استخدام ، مبدأ الفصل هذا إنما تتعرض لخطر أن تبحث في الشعر عن متعة وهمية خالصة ، وأن تفصل بين الشعر وكل شئ آخر فى العالم ، وأن تخدع نفسك وتحرمها من قدر كبير يمكن للشعر أن يسهم به فى نموك .

منذ بضع سنوات خلت حاولت أن أعبر في مقالة لي عن شكسبير عن نقطة مؤداها أن دانتي كان يمتلك « فلسفة » بمعنى لم يكن شكسبير يعتنق به أي فلسفة ، أو أي فلسفة مهمة . ولديّ من الأسباب ما يحدوني إلى الاعتقاد بأني لم أنجح في توضيح هذه النقطة البتة . من المحقق - فيما يقول الناس - أن شكسبير كان يعتنق « فلسفة » ، حتى ولو لم يستطع صياغتها ، ومن المحقق أن قراءتنا لشكسبير تمنحنا فهماً أوسع وأعمق للحياة والموت . وبرغم أني كنت حريصاً على ألا أولّد مثل هذا الانطباع يلوح لي أني قد جعلت بعض القراء يظنون أني بهذا أقوّم شعر شكسبير على أنه أقل قيمة من شعر دانتي . إن الناس يميلون إلى الاعتقاد بأن ثمة لباباً واحداً للشعر من نوع ما ، ينبغي علينا أن نجد له صيغة ، وأنه يمكن ترتيب الشعراء حسب امتلاكهم لجزء كبير أو صغير من ذلك اللباب . لقد شرح دانتي ولوكريتيوس فلسفات صريحة ، ولم يفعل شكسبير ذلك . وهذه التفرقة البسيطة بالغة الوضوح ، ولكنها ليست بالضرورة على درجة عالية من الأهمية ؛ فالشئ المهم هو ما يميز كل هؤلاء الشعراء عن شعراء من نوع وردزورث وشلي وجوته . وهنا ، مرة أخرى ، أظن أن السيد ريتشاردز يستطيع أن يلقي بعض الضوء على هذه المسألة .

وأنا أعتقد أنه لكي يكون الشاعر فيلسوفاً أيضاً فعليه أن يكون في حقيقة الأمر رجلين : ولست أستطيع أن أفكر في أي مثل لهذا الانفصام التام ، ولا أنا أستطيع أن أرى أي شئ يمكن أن نكسبه من ورائه ؛ فإن العمل يؤدي داخل جمجمتين خيراً مما يؤدي داخل جمجمة واحدة . وكولردچ هو المثال الواضح لهذا ؛ ولكني أعتقد أنه لم يتمكن من ممارسة أحد هذين النشاطين إلا على حساب النشاط الآخر . إن الشاعر قد يستعير فلسفة أو قد يستغني عنها ؛ وعندما يتفلسف عن بصيرته الشعرية الخاصة فإنه يكون معرضاً لأن يقع في الخطأ . وثمة قدر كبير من ضعف الشعر الحديث قد فُسر في بضع صفحات من مقالة السيد ريتشاردز القصيرة المسماة «العلم والشعر» . وعلى الرغم من أنه يخص د . هـ . لورنس بالفحص فإن قدراً كبيراً مما يقوله يصدق على الجيل الرومانسيّ أيضاً . يقول : « إن التفرقة بين عيان انفعال وعيان من طريق الانفعال ليس بالأمر الميسور على الدوام » . وأعتقد أن وردزورث كان ينزع إلى الخطأ نفسه الذي وجد السيد ريتشاردز أن لورنس قد ارتكبه . أما حالة شلي فهي أقرب إلى أن تكون مختلفة : لقد استعار أفكاراً - وهذا كما قلت أمر مشروع تماماً - ولكنه استعار أفكاراً شعثاء ؛ وحينما عثر عليها خلط بينها وبين حدوسه الخاصة . أما عن جوته فربما كان الأقرب إلى الصدق أن نقول إنه أدلى بدلوه في كل من الفلسفة

والشعر ، وأنه لم يحرز نجاحاً عظيماً في أيهما . لقد كان دوره الحقيقي هو دور رجل الدنيا والحكيم ، على طريقة لاروشفوكو أو لا برويير أو ڤوڤنارج .

ومن ناحية أخرى فإني خليق بأن أرى أنه من قبيل التبسيط الزائف أن تقدم أيّاً من هؤلاء الشعراء ، أو تقدم لورنس الذي كان السيد ريتشاردز يتحدث عنه ، على أنه - ببساطة - حالة خطأ فردي ثم تقف بالأمر عند ذلك . ولست أرغب في تقديم مفارقة حينما أؤكد أن عظمة كل كاتب من هؤلاء الكتاب ترتبط ، على نحو لاينفصم ، بممارسته للخطأ ، وتنويعه الخاص على هذا الخطأ ؛ فمكانهم في التاريخ ، وأهميتهم بالنسبة لجيلهم والأجيال التالية يدخلان في هذا الموضوع . وليست هذه مسألة شخصية بحت ؛ فإنهم ما كانوا ليبلغوا ما بلغوا من العظمة بدون الحدود التي حالت بينهم وبين أن يكونوا أعظم مما كانوه . وهم ينتمون إلى ذلك العدد من المهرطقين العظماء الموجودين في كل عصر . وهذا هو ما يضفي عليهم دلالة مختلفة تماماً عن دلالة كيتس ، وهي شخصية فريدة في حقبة متنوعة ومرموقة .

وكيتس يلوح لي أيضاً شاعراً عظيماً . إني لست سعيداً بقصيدة «هايپريون» فهي تشتمل على أبيات عظيمة ، ولكني لا أعلم ما إذا كانت قصيدة عظيمة . إن أناشيده - بخاصة فيما يحتمل « أنشودة إلى سايكي » - تكفي لتأكيد صيته . ولكني لست معنيًا بدرجة عظمته قدر ما أنا معني بنوعها ؛ ونوعها إنما يتجلى على نحو أوضح في رسائله منه في قصائده . وعلى النقيض من الأنواع التي راجعناها ، فيلوح لي أن نوعه أقرب إلى نوع شكسپير[1] . ومن المحقق أن رسائله هي ألمع وأهم رسائل كتبها أي شاعر إنجليزي . فأثرة كيتس - على ما هي عليه - هي أثرة الشباب التي كان الزمن خليقاً بأن يفتديها . إن رسائله هي ما ينبغي أن تكون عليه الرسائل ؛ فالأشياء الفاتنة فيها ترد بلا توقع ؛ فلا هي تدخل ولا هي تبرز ، وإنما هي تأتي بين الأمور الهينة الشأن ، وملاحظاته التي أوحت بها قصيدة وردزورث «الغجرية» ، في رسالة إلى بيل في عام ١٨١٧ ، ذات نوعية من أفتن أنواع النقد ، وعلى أعمق درجة من النفاذ :

«يلوح لي أنه لو كان وردزورث قد فكر ، على نحو أعمق قليلاً ، في تلك اللحظة ، لما كتب القصيدة البتة . وإني خليق بأن أحكم عليها بأنها كتبت في أثناء واحدة من أكثرحالاته النفسية راحة طوال حياته - ضرب من منظر خلوي ذهني تخطيطي ، وليست بحثاً عن الحقيقة » .

(١) لم أقرأ كتاب السيد مرى «كيتس وشكسپير» وربما كنت لا أقول أكثر مما قاله السيد مرى بطريقة أفضل ، وعلى نحو أكثر استقصاء في ذلك الكتاب . وإني لعلي يقين من أنه قد فكر في هذه المسألة على نحو أعمق كثيراً من تفكيري فيها .

وفى رسالة إلى ذلك المراسل نفسه ، بعد ذلك بأيام قلائل ، يقول :

« وعرَضاً ينبغى علىّ أن أقول شيئاً ألحّ علىّ فى الآونة الأخيرة ، وزاد من اتضاعى وقدرتى على الخضوع ، ألا وهو هذه الحقيقة : إن الرجال ذوى العبقرية عظماء كبعض المواد الكيماوية الأثيرية التى تؤثر فى بنية الذهن المحايد ، غير أنه ليست لهم أى فردية ، أو أى شخصية محددة — وإنى لخليق بأن أدعو أولئك الذين لهم أنفس ، بالمعنى الأمثل لهذه الكلمة ، رجال قوة »[١] .

فهذا هو نوع الملحوظة التى عندما تصدر عن رجل فى مثل صغر سن كيتس لايمكن أن توصف إلا بأنها من نتاج العبقرية . ولايكاد يوجد تقرير واحد لكيتس عن الشعر ليس صادقاً ، حين يُفحص بعناية . ومع التسليم الواجب بصعوبات التوصيل ، والأكثر من ذلك أن ما يقوله يصدق على شعر أعظم أو أنضج من أى شئ كتبه هو نفسه .

غير أنى قد أُغريت بالاسهاب فى الحديث عن اللمعان والعمق العامين للملاحظات المنتثرة عبر رسائل كيتس ؛ ومن المحتمل أن أجد ما يغرينى بأن أعلق ، أيضاً ، على مزاياها ، بوصفها نماذج للمراسلة (وإن كان هذا لا يعنى أنه يخلق بالمرء أن يحتذى أى نموذج فى كتابة الرسائل) وعلاقتها بشخصيته الجذابة . لقد كانت خطتى ، فى هذا الإطار البالغ الضيق ، هى أن أشير فقط إليها بوصفها برهانا على طراز من الأذهان الشعرية بالغ الاختلاف عن أى من تلك التى كنت أتحدث عنها لتوى . إن أقوال كيتس عن الشعر ، المنتثرة عبر مراسلاته الخاصة ، تظل قريبة جداً من العيان ، وليس لها علاقة ظاهرة بعصرها ، حيث إنه لايلوح أنه كان ، شخصياً ، مهتماً اهتماماً يستغرقه بالشئون العامة – برغم أنه عندما كان يتحول إلى مثل هذه الأمور ، كان يجلب إليها ذكاء حاذقاً ونفاذاً . لقد كان وردزورث ذا حساسية بالغة للحياة الاجتماعية والتغيرات الاجتماعية. وكل من وردزورث وشلى مُنظّران. أما كيتس فلم تكن له نظرية ، وما كان تكوين نظرية ليتصل باهتماماته ، بل كان غريباً على ذهنه . ولو أننا أخذنا كلاً من وردزورث أو شلى على أنه ممثل لعصره ، وصوت عصره ، فإننا لا نستطيع أن نعد كيتس كذلك . بيد أننا لانستطيع أن نتهم كيتس بأى تراجع أو رفض : فقد كان عاكفاً فحسب على عمله . لم تكن لديه نظريات ؛ ومع ذلك فقد كان ذا ذهن « فلسفى » بالمعنى

(١) يورد السيد هربرت ريد هذه القطعة فى كتابه «الشكل فى الشعر الحديث» ، ولكنه يتابع تأملاته إلى نقطة لا أود أن أتابعه فيها .

الذى يناسب الشاعر ، وبالمعنى الذى نقول به ذلك عن شكسپير ، وإن كان ذلك بدرجة أدنى مما نجده عند شكسپير . إنه لم يكن مشغولاً إلا بأرفع فوائد الشعر ، غير أن هذا لايتضمن القول بأنه لايجوز للشعراء ، من سائر الأنماط ، أن يعنوا صواباً - وأحياناً عن التزام - بسائر فوائده .

ماثيو أرنولد

٣ مارس ١٩٣٣

« إن استيلاء الديمقراطية على السلطة فى أمريكا وأوربا لن يكون - كما كان المأمول - ضمانا للسلام والمدنية - إنه يمثل ارتفاع نجم غير المتمدينين الذين لايكفى تعليم مدرسى لإمدادهم بالذكاء والعقل . ويلوح أن العالم مقبل على مرحلة جديدة من الخبرة ، تختلف عن أى شئ سبقها ، ينبغى أن يظهر فيها نظام جديد للمعاناة يلائم بين البشر والأوضاع الجديدة » .

لقد استشهدت بالكلمات السابقة لأنها ، جزئيا ، لنورتون[١] ، ولأنها ، جزئيا ، ليست لأرنولد . إن الجملتين الأوليين يمكن أن تكونا لأرنولد ، ولكن الثالثة - « مرحلة جديدة من الخبرة تختلف عن أى شئ سبقها ، ينبغى أن يظهر فيها نظام جديد للمعاناة » : هذه الكلمات ليست فقط لغير أرنولد وإنما نحن ندرك على الفور أنه ما كان ليكتبها . إن أرنولد لايكاد يرمى ببصره إلى المرحلة الجديدة من الخبرة . وعلى الرغم من أنه يتحدث عن النظام، فإن ذلك النظام هو نظام الثقافة وليس نظام المعاناة . إن أرنولد يمثل حقبة سكون ؛ حقبة استقرار نسبى وهدوء - صحيح - ووقفة قصيرة فى مسيرة الإنسانية التى لاتنتهى فى اتجاه ما أو فى أى اتجاه . إن أرنولد ليس بالرجعى ولا بالثورى ، ولكنه يمثل مرحلة زمنية ، كدريدن وچونسون من قبله . وحتى إذا كانت البهجة التى نحصل عليها من كتابات أرنولد النثرية والشعرية متواضعة فإنه كان - من بعض النواحى - أكثر رجال الأدب فى عصره إرضاء . وأنتم تتذكرون الحكم المشهور الذى تفوه به عن شعراء الحقبة التى كنت أتحدث عنها ؛ وهو حكم لابد أن يكون قد لاح ، فى زمنه ، مستقلا على نحو مدهش . يقول فى مقالته عن وظيفة النقد : « إن الشعر الإنجليزى فى الربع الأول من هذا القرن ، برغم وفرة طاقته ووفرة قواه الخلاقة ، لم يكن يعرف ما فيه الكفاية » . ونحن خليقون بأن نكون مصيبين أيضا - فيما إخال - إذا نحن أضفنا أن كارلايل ورسكن وتنسون وبراوننج - برغم وفرة طاقتهم ووفرة قواهم الخلاقة - لم يكونوا يتمتعون بما فيه الكفاية من الحكمة ؛ فثقافتهم لم تكن مكتملة دائماً . ومعرفتهم بالنفس الإنسانية جزئية فى كثير من

(١) من رسالة إلى لزلى ستفن ، فى ٨ يناير ١٨٩٦ .

الأحيان ، وضحلة فى أحيان أخرى . لم يكن أرنولد صاحب دراسة واسعة أو دقيقة . ولم يسر في الجحيم ولا هو تدله بالنعيم ، ولكن ما كان يعرفه عن الكتب والناس كان - بطريقته الخاصة - حسن التوازن حسن التوجيه . فبعد فورات الجنون التنبؤى فى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر يبدو أرنولد آتيا إلينا وكأنه يقول : « هذا الشعر بالغ الفتنة : فهو ثرى قليل الاحتفال ، وهو عميق أحيانا ، وهو شديد الأصالة ، ولكنكم لن تستطيعوا أن تقيموا موروثا قط وتحافظوا عليه إذا مضيتم فى هذا الطريق الاعتباطى . ثمة فضائل أهون شأنا قد ازدهرت فى عصور أخرى وبلاد أخرى ، وعليكم أن تلقوا بأسماعكم إلى تلك الفضائل وأن تطبقوها على شعركم ونثركم ومحادثاتكم وطريقة حياتكم ، وإلا حكمتم على أنفسكم بالاقتصار على تذوق انفجارات الذكاء الأدبى العابرة على نوبات وحدها ، ومن ثم فلن يتسنى لكم قط ، شعبا وأمة وجنسا ، أن تكونوا تقاليد وشخصية كاملة التكوين » . ومهما نكن قد شبعنا من أدب الماضى وثقافة الماضى فليس فى مقدورنا أن نهمل أرنولد .

حاولت فى مكان آخر أن أشير إلى بعض نقاط الضعف فى أرنولد عندما جازف باقتحام أقسام من الفكر لم يكن عقله صالحاً لها أو معداً لمعالجتها . لقد كان فى الفلسفة واللاهوت فى مستوى ما قبل التخرج ، وكان فى الدين نفعيا . وأحرى بنا أن نحدد نواحى قصور الإنسان فى إطار الحقل المهيأ له ؛ لأن تحديد نواحى القصور قد يكون فى الوقت نفسه تحديداً دقيقاً لنواحى الامتياز . وليس فى شعر أرنولد إلا القليل الذى يثير الاهتمام من الناحية التكنيكية ؛ فهو شعر أكاديمى بأحسن معانى الكلمة . وهو خير ثمرة يمكن أن تنجم عما تبشر به القصيدة الفائزة بالجائزة الأولى فى إحدى المسابقات . وعندما لا يكون أرنولد هو أرنولد نراه على راحته فى حلة الأستاذ . إن «أنباذوقليس على بركان إتنا» قصيدة من أجمل القصائد الأكاديمية على الإطلاق . وقد جرب أرنولد أن يرتدى ثيابا أخرى كانت أقل ملاءمة له . ولست أستطيع أن أفكر فى قصيدتيه « ترسترام وإيزولت » و « شيخ البحر المهجور » إلا على أنهما أحجيتان ؛ و « سهراب ورستم » قطعة جميلة ولكنها أقل جمالا من «چبير» ، كما أن لاندور - فى الخط الكلاسيكى - هو أرهف الرجلين أذنا ، وهو يستطيع أن يتفوق على أرنولد من كل النواحى . غير أن أرنولد - برغم ذلك - شاعر يعود إليه المرء عن طيب خاطر . فمن المبهج - لا سيما بعد الاتصال بأوباش الجزء الأول من ذلك القرن - أن يغدو المرء فى صحبة رجل qui sait se conduire . ولكن أرنولد أكبر من أن يكون أستاذاً لطيفاً للشعر ؛ فعلى الرغم من صعوبة إرضائه وتشامخه ورسميته نجده أقرب إلينا من

براوننج ، وأقرب إلينا من تنيسون ، اللهم إلا في لحظات قلائل ، كسبحات العاطفة العنيفة في قصيدة «للذكرى» . إن أرنولد شاعر وناقد لعصر من الاستقرار الزائف ، وكل كتاباته التي تجري مجرى «الأدب والدوجما» تبدو لي محاولة باسلة للتنصل من العواقب ، والتوسط بين نيومان وهكسلي . ولكن شعره - أو خير ما في شعره - أشد أمانة من أن يستخدم شيئا غير إحساسه الحقيقي بالاضطراب والوحدة وعدم الرضا . إن بعض نواحي قصوره واضحة بما فيه الكفاية : ففي مقالته « دراسة الشعر » نجد كثيراً من الفقر عن بيرنز . وقد كان أرنولد ، بوصفه رجلا إنجليزياً ورجلا إنجليزيا في عصره ، يفهم بيرنز خير فهم. ولعل تحيزي للقوميات الصغيرة الطاغية كالاسكتلنديين ، هو ما يجعل لهجة الحامي التي يتحدث بها أرنولد تثير غيظي . ومن المحقق أن الظن يساورني بأن أرنولد ساعد على تثبيت الفكرة المخطئة تمام الخطأ التي تعد بيرنز شاعراً إنجليزياً بدائياً متفرداً من شعراء اللهجات المحلية ، بدلا من أن تعده ممثلا هابطاً لموروث أجنبي عظيم . ولكن أرنولد يقول (منتهزاً الفرصة ليلوم الإقليم الذي عاش فيه): «لا أحد يستطيع أن ينكر أنه من الخير للشاعر أن يتعامل مع عالم جميل». وهي ملحوظة تصدمني على أساس أنها تنم على تحدد في الأفق . من الخير للإنسانية عموماً أن تعيش في عالم جميل ، فهذا مالا يشك فيه أحد ، ولكن أهو أمر على مثل هذا القدر من الأهمية بالنسبة للشاعر ؟ أعلم أننا نعني بالجمال كل شئ ، ولكن المزية الأساسية للشاعر ليست العثور على عالم جميل يتعامل معه ، وإنما هي القدرة على أن يرى ما وراء الجمال والقبح على السواء . إنها القدرة على رؤية الملل والبشاعة والمجد .

كان أرنولد محروما من رؤيا البشاعة والمجد ، ولكنه كان يعرف شيئا عن الملل . وهو يتحدث عن مقدرة شعر وردزورث على « بث العزاء » ، ويورد كثيراً من أحكم ملاحظاته على الشعر في سياق الحديث عن وردزورث .

« لكن ترى متى ستجد ساعة أوربا الأخيرة

قدرة وردزورث على تضميد الجروح ، مرة أخرى ؟

بوسع غيره أن يعلمنا كيف نجرؤ

وأن يحموا صدورنا إزاء الخوف :

بوسع غيره أن يقوونا على أن نتحمل -

ولكن من ذا الذي يستطيع ؛ من يستطيع أن يجعلنا نحس ؟

إن سحابة قدر الإنسان ،

لهى مما يستطيع آخرون أن يواجهوه دون خوف

ولكن من ذا الذى يستطيع أن ينحيها جانبا ، مثله ؟ »[1]

ولهجته هى دائما لهجة أسى ، وفقدان للإيمان ، وعدم ثبات ، وإبابة :

« والحب ، إن يكن حبا ، الذى استشعره رجال أسعد حظا

أسعد حظا لأنهم ، على الأقل ،

حلموا بأنه يمكن لقلبين إنسانيين أن يمتزجا

ليصيرا قلباً واحداً ، وتحررا من طريق الإيمان

من العزلة التى لا نهاية لها

والمتطاولة ، ولم يكونوا يدركون ، وإن لم يكونوا أقل

منا وحدة ، وحدتهم » .

فهذه عاطفة مألوفة بما فيه الكفاية . ولعل التعليق الأشد على الموقف أن يكون : إنك إذا لم تكن تحبه ، فإن بوسعك أن تحتمله . وليس النظم نفسه على درجة عالية من الامتياز . إن مرجريت ، على أحسن تقدير ، شخصية غير واضحة المعالم ، لا هى بالمشتهاة على نحو حار ولا بالملاحظة عن كثب ، وإنما هى مجرد تعلة للنواح . ومن المحقق أن انفعالاته الشخصية تبلغ قمة إقناعها حين يتناول موضوعاً لاشخصياً . وعندما نعرف شعره لا يدهشنا أنه فى نقده لا يخبرنا إلا بالقليل ، أو بلا شئ ، عن خبرته عند كتابته ، وأن عنايته بالشعر من وجهة نظر الصانع ضئيلة إلى هذا الحد . ويشعر المرء بأن كتابة الشعر لم تكن تجلب له إلا القليل من ذلك الانفعال : ذلك الفقدان الطروب للذات فى صنعة الفن ؛ تلك الراحة العميقة والعابرة التى تأتى فى لحظة الاكتمال ، والتى هى بمثابة المكافأة الأساسية عن عملية الخلق . وكما أننا نستطيع أن ننسى ، ونحن نقرأ نقده ، أنه هو نفسه شاعر ، تزداد ضرورة تذكرتنا أنفسنا بأن

(١) لست أورد هذه الأبيات بحسبانها من الشعر الجيد ؛ فهى مكتوبة على نحو غاية فى الاهمال . والبيت الرابع بصفة خاصة غليظ ، والسادس يتسم بتكرار هابط عن الذروة . واستعمال فعل put by فى وصف سحابة المصير الإنسانى ليس بالتعبير الموفق . والشرط عند نهاية بيتين من أعراض الضعف ، كعادة أرنولد المثيرة للغيظ فى استخدام الكلمات بالخط المائل .

كتاباته الخلاقة وكتاباته النقدية إنما هى ، أساسا ، من عمل رجل واحد . إن الضعف نفسه ، والضرورة نفسها لوجود شئ يعتمد عليه ، وهما ما يجعلان منه شاعراً أكاديمياً ، يجعلانه ناقداً أكاديمياً .

إنه لمن المرغوب فيه ، بين الحين والحين ، كل مائة عام أو نحو ذلك ، أن يظهر ناقد يراجع ماضى أدبنا ، ويرى الشعراء والقصائد فى ترتيب جديد . وليست هذه المهمة ثورية ، وإنما هى إعادة تكييف . ذلك لأن ما نلاحظه إنما هو جزئيا المشهد نفسه ، ولكن فى منظور مختلف ، أشد بعداً . فثمة موضوعات جديدة وغريبة فى المقدمة ، ترسم على وجه الدقة بما يتناسب مع الموضوعات التى نحن أشد اعتياداً عليها ، والتى تدنو الآن من الأفق ، حيث كل شئ – عدا أشد الأشياء بروزاً – يختفى عن نظر العين المجردة . ويستطيع الناقد المستقصى ، المسلح بعدسة قوية ، أن يجتاز المسافات ، وأن يتعرف الموضوعات الدقيقة فى المنظر ، ويقارنها بالموضوعات الدقيقة التى فى متناوله ؛ وعندئذ سيتمكن من أن يسبر غور وضع الموضوعات المحيطة بنا ونسبتها فى كل المشهد الواسع الرحيب . وهذا الخيال المجازى لا يمثل إلا المثل الأعلى . غير أن كلا من دريدن وچونسون وأرنولد قد أدى هذه المهمة على أحسن نحو يسمح به الضعف الإنسانى . ونحن لا نستطيع أن نتوقع من أغلب النقاد إلا أن يرددوا كالببغاوات آراء آخر أستاذ للنقد ؛ أما بين العقول الأكثر استقلالا فإن مرحلة من التدمير ، والإسراف فى التقدير ، على نحو يجاوز المعقول ، والبدع الفاشية التى يتلو بعضها بعضا، تجئ ، إلى أن تأتى سلطة جديدة تدخل نوعاً من النظام ، وليس مجرد مرور الوقت ، وتراكم الخبرة الفنية الجديدة ، ولا ميل السواد الأعظم من البشر ، على نحو لا سبيل لإزالته ، إلى أن يعيدوا آراء تلك القلة التى جشمت نفسها مشقة التفكير ، ولا ميل الأقلية السريعة ، وإن تكن قصيرة النظر ، إلى أن تولد آراء تجانب الاستقامة ، هو ما يجعل من إعادة التقييم أمراً ضرورياً . فالمسألة هى أنه ما من جيل يهتم بالفن على نحو ما يهتم به أى جيل آخر . وعلى وجه التحديد فكل جيل – ككل فرد – يجلب إلى تأمله للفن مقولاته الخاصة من التذوق ، ويتطلب من الفن مطالب خاصة ، ويستخدم الفن على نحو خاص به . إن التذوق الفنى « الخالص » ليس ، فيما أرى ، إلا مثلا أعلى ، وذلك حين لا يكون مجرد وهم ، ولابد من أن يكون كذلك ، على قدر مايظل تذوق الفن مسألة كائنات إنسانية محدودة وعابرة ، توجد فى المكان والزمان ؛ فكلا الفنان والجمهور محدود . إن لكل عصر ولكل فنان ضربا من السبيكة مطلوبا لجعل مادته تصبح فنا ؛ وكل جيل يفضل سبيكته الخاصة على أى سبيكة أخرى . ومن هنا فإن كل أستاذ جديد

للنقد يؤدى خدمة نافعة وذلك بمجرد الحقيقة الماثلة فى أن أغلاطه تكون من نوع مختلف عن نوع آخر أستاذ . وكلما طالت سلسلة النقاد الذين نملكهم زادت كمية التصويب الممكنة .

وقد كان من المرغوب فيه - بعد ذلك الإسهام المدهش والمتنوع الغزير للحقبة الرومانتيكية - أن يُضطلع بهذه المهمة النقدية مرة أخرى . لم يكن فيما أُنجز فى تلك الحقبة شئ يشبه فى طبيعته ما يستطيع أرنولد إنجازه ؛ فإن ذلك لم يكن العصر الذى يمكن أن ينجز فيه . لقد قام كولردج ولام وهازليت ودى كوينسى بأعمال بالغة الأهمية عن شكسبير والكتاب المسرحيين الإليزابيثيين ، واكتشفوا كنزاً جديداً تركوا للآخرين مهمة إحصائه . وأدوات عصر أرنولد تلوح الآن ، بطبيعة الحال ، بالغة القدم ؛ فقد كان عصره هو عصر «الشعراء الإنجليز» لوارد و «الذخيرة الذهبية» وألبومات الميلاد والتقاويم التى تحوى مقتطفاً شعرياً أمام كل يوم . لم يكن أرنولد هو دريدن أو جونسون ، وإنما كان مفتشاً للمدارس ، وقد غدا أستاذاً للشعر . كان مربياً ، وكان تقويم الشعراء الرومانسيين ، فى الدوائر الأكاديمية ، مازال إلى حد كبير هو ذلك الذى قام به أرنولد . لقد كان مصيباً وكان عادلاً وكان لازما لعصره ، وكانت له ، بطبيعة الحال ، عيوبه . إنه مصطبغ بافتقاره إلى اليقين ، وبمخاوفه الخاصة ، ورأيه الخاص فى خير ما يجمل بعصره أن يعتقده ، كما أنه متأثر إلى حد كبير باتجاهه الدينى . إن ذوقه ليس بالشامل . ويلوح أنه اختار - حيثما أمكنه ذلك لأن قسماً كبيراً من عمله عارض - تلك الموضوعات التى يمكنه بصددها أن يعبر على أحسن نحو عن آرائه فى الأخلاق والمجتمع : وردزورث - ربما ليس على المستوى نفسه الذى كان وردزورث ينظر عليه إلى نفسه - وهاينى وإميل وجيران . وكان قادراً على أن يتعلم من فرنسا ومن ألمانيا - ولكن الاستخدام الذى وضع الشعر فى خدمته كان محدوداً . وكان يكتب عن الشعراء حينما يقدمون مسوغا لمواعظه للجمهور البريطانى . وكان أشد ميلا إلى التفكير فى عظمة الشعر منه إلى التفكير فى صدقه .

وليس هناك شعر خبره أرنولد على نحو أعمق مما خبر شعر وردزورث ؛ فالأبيات التى أوردتها فيما سبق ليست نقدا لوردزورث بقدر ما هى شهادة بما فعله وردزورث له . وقد نتوقع أن نجد فى مقالة أرنولد عن وردزورث - إن كان لنا أن نتوقع ذلك فى أى مكان - تقريراً لما كان الشعر يعنيه عند أرنولد . ففى مقالته عن وردزورث يرد تعريفه المشهور : « إن الشعر فى أعماقه نقد للحياة » . فى أعماقه : إن هذا يعنى نزولاً إلى عمق عظيم ؛ فالأعماق هى الأعماق . وعند قاع الهوة ما لا يراه غير قليلين ، وما

لا يحتملون النظر إليه طويلا ؛ وهو ليس « نقداً للحياة » . إننا إذا كنا نعنى الحياة فى كليتها - وليس معنى هذا أن أرنولد رآها فى كليتها - من القمة إلى القاع ، فهل يمكن لأى شئ نستطيع أن نقوله فى نهاية المطاف عن ذلك اللغز المخيف أن يدعى نقداً ؟ إننا لا نعود إلا بأقل القليل من مرات نزولنا النادرة ، وليس هذا الذى نعود به نقداً . إن هذا أشبه بما لو كان أرنولد قد قال إن العبادة المسيحية فى أعماقها نقد للثالوث . ونستطيع أن نرى على نحو أفضل ما تصل إليه كلمات أرنولد حينما نتبين أن شعره ، على وجه اليقين ، شعر نقدى . إن قصيدة من نوع « قبر هاينى » إنما هى نقد ، ونقد بالغ الفتنة أيضا ، وضرب من النقد مبرَّر ؛ لأنه ما كان ليمكن التعبير عنه نثراً . وأحياناً يكون نقد أرنولد على مستوى أدنى من ذلك :

« ذات صباح ، إذ كنا نسير عبر هايدپارك ،

صديقى وأنا ، تحدثنا مصادفة

عن لاوكون لسنج المشهور »[1] .

إن قصيدة أرنولد عن هاينى شعر جيد للسبب نفسه الذى يجعلها نقدا جيداً : وهو أن هاينى واحد من الأقنعة Personae التى يستطيع أرنولد من ورائها أن يقوم بمهمته . وإن السبب فى أن بعض النقد جيد (ولست آبه هنا لأن أعمم القول عن كل نقد) هو أن الناقد يصطنع ، على نحو من الأنحاء ، شخصية المؤلف الذى ينقده ، ومن خلال هذه الشخصية يتمكن من أن يتكلم بصوته الخاص . إن وردزورث عند أرنولد لا يقل شبها بأرنولد عنه بوردزورث . وأحياناً ما يختار الناقد كاتباً ينتقده ، أو دوراً يصطنعه ، يكون - على قدر الإمكان - نقيضاً لما هو عليه ، وشخصية تحقق كل ما كبحه فى نفسه ، فإنه ليمكننا أحيانا أن نصل إلى صميمية مرضية جداً مع أقنعتنا - الضد .

ويمضى أرنولد قائلا : « إن عظمة الشاعر تكمن فى تطبيقه القوى والجميل للأفكار على الحياة » . وليست هذه صياغة موفقة للموضوع ، وإنما هى تلوح كما لو كانت الأفكار غسولاً لجلد الإنسانية المعذبة الملتهب . ولكن يبدو أن هذا هو ما كان

(١) قد يقال عن أعمال أرنولد الأقل مستوى ، كما قيل عن أعمال شاعر هين المستوى ، إنه كان يحزم منظوماته فور سقوطها (من على الشجرة) ، وإنها إذا كانت تجئ مقفاة ومجلجلة ، ففى هذا الكفاية . ونحن ، بطبيعة الحال ، لا نحكم على أرنولد الشاعر من مثل هذه الانبثاقات ، ولكننا لايمكن أن نكون ملومين إذا نحن كوّنا رأيا ليس بالعالى عن مقدرته على نقد ذاته ؛ فلم يكن ثمة ما يلزمه بأن يطبعها .

أرنولد يخال أنه يفعله . على أنه سرعان ما يتحفظ فى هذا التأكيد بتوضيحه أن «الأخلاق» لاينبغى أن تُفسر على نحو أضيق مما ينبغى :

« إن الأخلاق كثيراً ما تعالج على نحو ضيق وزائف ؛ فهى ترتبط بمذاهب الكفر والاعتقاد التى مضى يومها ، وقد وقعت فى أيدى المتحذلقين والتجار المحترفين ، وهى تصير مملة فى نظر بعضنا » .

وا أسفاه للأخلاق كما كان أرنولد يفهمها ! لقد صارت أشد إملالا مما كانت عليه فى أيامه . ثم هو يلاحظ، على نحو ذى دلالة ، فى حديثه عن «أتباع وردزورث» :

« إن أتباع وردزورث معرضون لأن يمدحوه على الأشياء الخاطئة ، ولأن يولوا أهمية أكثر من اللازم لما يسمونه فلسفته . إن شعره هو الحقيقة ، وفلسفته - على الأقل على قدر ما يمكن لها أن ترتدى ثوب « نسق علمي من أنساق الفكر » وعلى قدر ما ترتدى مثل هذا الثوب - هى الوهم . وربما تعلمنا ذات يوم أن نعمم هذا الفرض ونقول : إن الشعر هو الحقيقة ، والفلسفة هى الوهم » .

إن هذا يلوح لى تأكيداً يستوقف النظر ، خطراً وهداما ؛ فالشعر ، فى أعماقه ، نقد للحياة ، ومع ذلك فإن الفلسفة وهم ، والحقيقة هى نقد الحياة . لقد كان يجمل بأرنولد أن يقرأ لاوكون لسنج المشهور بهدف حل عرى اختلاط الأمور عليه .

وينبغى أن نتذكر أنه لدى أرنولد ، كما هو الشأن لدى كل شخص آخر ، يعنى «الشعر» اختياراً وترتيباً معينين لشعراء . لقد كان يعنى عنده ، كما هو الشأن عند كل إنسان آخر ، الشعر الذى يميل إليه ، والذى يعيد قراءته ، وعندما نصل إلى نقطة تقديم تقرير عن الشعر فإن الشعر الذى يلتصق بأذهاننا هو الذى ينقل ذلك التقرير . وفى الوقت ذاته نلاحظ أن أرنولد قد توصل إلى رأى فى الشعر مختلف عن رأى أىٍّ من أسلافه ؛ فعند وردزورث وعند شلى أن الشعر أداة لنقل هذا النوع من الفلسفة أو ذاك ، ولكن الفلسفة كانت شيئا يؤمنان به . أما عند أرنولد فإن أحسن الشعر يحل محل كلمة الدين أو الفلسفة . وقد حاولت أن أشير إلى أخطار هذه اللعبة السحرية فى مكان آخر[1] . وإن أكثر الصور التى تعبر عن رأيى تعميماً هى ، ببساطة ، مايلى : إنه لا شئ فى هذا العالم ، أو فى العالم الآخر ، يصلح بديلا عن أى شئ آخر . وإذا رأيت أنه لابد لك أن تستغنى عن شئ ، كالعقيدة الدينية أو الاعتقاد الفلسفى ، فعليك أن تستغنى عنه وكفى . وأنا أجد أنى أستطيع أن أقنع نفسى بأن بعض الأشياء التى

(١) «أرنولد وباتر » فى «مقالات مختارة» .

يمكنني أن آمل في الحصول عليها هي أجدر بأن يحُصل عليها من بعض الأشياء التي لايمكنني الحصول عليها ، أو أنا قد آمل في أن أغير نفسي بحيث أتطلب أشياء مختلفة ، ولكني لا أستطيع أن أقنع نفسي بأن الرغائب نفسها هي التي تُشبَع ، أو أني قد حصلت - من الناحية الفعلية - على الشئ نفسه تحت اسم مختلف .

قال صديق فرنسي عن المغفور له يورك پاول من أوكسفورد : « لقد كان يجد من الرضا في افتقاره إلى الإيمان ما يجده المتصوف في إيمانه » .

« il était aussi tranquile dans son manque de foi que le mystique dans sa croyance ».

وأنت لاتستطيع أن تقول ذلك عن أرنولد ؛ فإن سحره وتشويقه راجعان - إلى حد كبير - إلى المكان المؤلم الذي كان يشغله بين الإيمان وعدم الإيمان . وكما هو الشأن مع كثير من الناس الذين لايخلف اختفاء عقيدتهم الدينية وراءه إلا عادات ، فإنه كان يولي أهمية مبالغا فيها للأخلاق . إن مثل هؤلاء الناس كثيراً ما يخلطون بين الأخلاق وعاداتهم الحميدة الخاصة ، التي هي نتيجة لتربية عاقلة وحصافة وغياب لأي إغراء بالغ القوة . ولكني لا أتحدث عن أرنولد أو عن أي شخص بعينه ؛ فإن الله وحده هو الذي يعرف هذه الأمور . إن الأخلاق في نظر القديس ليست إلا مسألة أولية ، ولكنها في نظر الشاعر مسألة ثانوية . أما كيف يرى أرنولد الأخلاق في الشعر فأمر غير واضح . إنه يقول لنا :

« إن الشعر الذي يتمرد على الأفكار الخلقية إنما هو شعر يتمرد على الحياة ؛ والشعر الذي لا يبالي بالأفكار الخلقية إنما هو شعر لا يبالي بالحياة » . غير أن التقرير يظل معلقاً ؛ وإذ لا يمثل له أرنولد بنماذج من التمرد الشعري واللامبالاة الشعرية يلوح غير ذي قيمة كبيرة . وبعد ذلك بقليل ، يخبرنا بالسبب في أن وردزورث عظيم :

« إن شعر وردزورث عظيم بسبب القوة غير العادية التي يستشعر بها وردزورث المتعة المقدمة إلينا في العواطف والواجبات الأولية البسيطة ، وبسبب القوة غير العادية التي نجده بها ، في حالة إثر حالة ، يوقفنا على تلك المتعة ، ويؤديها على النحو الذي يجعلنا نشاركه إياها » .

وليس من الواضح ما إذا كانت « العواطف والواجبات الأولية البسيطة » (مهما يكن من شأنها ، ومهما تكن متميزة عن العواطف والواجبات الثانوية والمعقدة) يراد

بها أن تكون امتداداً لـ « الطبيعة » أو متعة أخرى مضافة من فوق ، فإنى أجنح إلى الأخذ بهذا الاحتمال الأخير ، وأحسب أن الطبيعة (عنده) تعنى إقليم البحيرات . أضف إلى ذلك أنى لست على يقين من معنى الربط بين سببين مختلفين تمام الاختلاف لعظمة وردزورث : أحدهما هو القوة التى يستشعر بها وردزورث متعة الطبيعة ، والآخر هو القوة التى يجعلنا بها نشاركه إياها . وعلى أية حال ، فمن المحقق أن هذه إنما هى نظرية فى التوصيل ، كما لابد لأى نظرية تنظر إلى الشاعر على أنه معلم أو قائد أو كاهن أن تكون . ومن الوسائل التى يمكننا بها اختبارها أن نتساءل عن علة كون شعراء آخرين عظماء . فهل نستطيع القول بأن شعر شكسپير عظيم بسبب تلك القوة غير العادية التى يستشعر بها شكسپير مشاعر جديرة بالتقدير ، وبسبب القوة غير العادية التى يجعلنا بها نقاسمه هذه المشاعر ؟ إنى أستمتع بشعر شكسپير إلى أقصى مدى يمكننى معه أن أستمتع بالشعر ، ولكن ليس هناك ما يجعلنى ، ولو على أقل نحو، واثقا من أنى أشاطر شكسپير مشاعره ، كما أنى لا أعنى كثيراً بأن أعرف ما إذا كنت أفعل أم لا . وموجز القول إنه يلوح لى أن حديث أرنولد يخطئ من حيث إنه يلقى بمركز الثقل على مشاعر الشاعر ، بدلا من الشعر ؛ فنحن نستطيع القول بأنه يوجد فى الشعر توصيل من الكاتب إلى القارئ ، غير أنه لا يجمل بنا أن نتقدم من هذا إلى التفكير فى الشعر على أنه أساساً أداة للتوصيل . فالتوصيل قد يحدث ولكنه لن يفسر شيئا . أو نحن قد ننتقد تقرير أرنولد ، على نحو آخر ، وذلك بأن نتساءل عما إذا كان وردزورث خليقا بأن يكون شاعراً أقل عظمة لو أنه استشعر، بقوة غير عادية ، البشاعة المقدمة إلينا فى الطبيعة ، والملل والحس بالتقييد الكامنين فى العواطف والواجبات الأولية البسيطة . ويلوح أن أرنولد يخال أنه لما كان وردزورث – على حد قوله – « يعالج قسماً من الحياة أكبر » من ذلك الذى عالجه بيرنز وكيتس وهاينى ، فإنه يعالج قسماً من الأفكار الخلقية أكبر . وإن الشعر الذى يعنى بالأفكار الخلقية لخليق بأن يلوح معنيا بالحياة ، والشعر المعنى بالحياة خليق بأن يلوح معنيا بالأفكار الخلقية .

وليس هذا بالمكان المناسب لمناقشة الآثار الخلقية والدينية المؤسفة المترتبة على الخلط بين الشعر والأخلاق ، فى محاولة العثور على بديل عن الإيمان الدينى . إن ما يعنينى هنا إنما هو اضطراب قيمنا الأدبية نتيجة لهذه الظاهرة . ويلاحظ المرء هذا فى نقد أرنولد . من السهل أن نرى أن دريدن بخس تشوسر قدره . غير أنه مما لا يعادل ذلك سهولة أن نرى أن تقويم تشوسر على نحو ما قومه دريدن (فى حقبة ما كان النقاد فيها ليسرفوا فى إغداق صفات المديح) كان من انتصارات الموضوعية فى

عصره ، كتفرقة دريدن المتسقة بين شكسبير وبومونت وفلتشر . وإنه لمن السهل أن نرى أن جونسون قد بخس دن قدره ، وأسرف فى تقدير كاولى . وإنه لمن الممكن أن نفهم علة ذلك . غير أنه لا جونسون ولا دريدن كان لديه ما يتقدم عليه ؛ وهما - فى أغلاطهما - أشد اتساقا من أرنولد . خذ مثلا رأى أرنولد فى تشوسر ؛ وهو شاعر ، وإن يكن بالغ الاختلاف عن أرنولد ، لم تكن تعوزه كلية الجدية العالية . إنه ، فى المحل الأول ، يقابل بين تشوسر ودانتى ونحن نسلم بأن تشوسر أقل مرتبة، ونكاد نكون على اقتناع بأن تشوسر ليس جاداً بما فيه الكفاية. ولكن أترى تشوسر، فى نهاية المطاف ، أقل جدية من وردزورث الذى لا يقارنه أرنولد به؟ وعند مايضع أرنولد تشوسر فى مرتبة أدنى من فرنسوا فيون - برغم أنه على نحو من الأنحاء ، مصيب فى هذا ، وبرغم أنه قد أزف الوقت لأن ينبرى أحد فى انجلترا للدفاع عن فيون - لا يشعر المرء بأن نظرية « الجدية المثالية » تؤدى عملها . وهذه إحدى مشكلات الناقد الذى يشعر بأنه مدعو إلى أن يضع الشعراء فى مراتب ؛ فإنه إذا كان أمينا مع حساسيته الخاصة وجب عليه ، بين الحين والحين ، أن ينتهك قواعده الخاصة فى التقييم . وهناك أيضا أخطار تنبع من كون المرء أشد ثقة مما ينبغى من أنه يعرف كنه ، الشعر الحق : وهذا واحد من أكثر أقواله إيجابية :

«إن الفرق بين الشعر الحقيقى وشعر بوب ودريدن وكل من ينتمون إلى مدرستهما هو بإيجاز كما يلى : إنهم يدركون شعرهم ويؤلفونه فى أرواحهم . أما الشعر الحقيقى فيدركه أصحابه ويؤلفونه فى أرواحهم . وإن الفرق بين هذين النوعين من الشعر لعظيم»[1] .

وإنا نتساءل ، ماذا كان شأن أرنولد -

لأن المعلمين الصارمين أمسكوا بشبابه

وطهروا إيمانه ، وحددوا من ناره

وأروه نجمة الحق البيضاء العالية ،

وأمروه بأن يحدق فيها ، وإليها يطمح .

وحتى الآن مازالت همساتهم تخترق الظلمة :

ماذا تفعل فى هذا القبر الحى ؟

(١) إن هذه التفرقة نفسها ، كتفرقة أرنولد ، موجودة - من الناحية الفعلية ، وإن يكن بمزيد من الحذق والاستمالة - فى كتاب السيد هاوسمان ، «اسم الشعر وطبيعته» وثمة تصنيف أحدث عهدا وأشد جذرية لهذا التأثير نفسه فى كلمات السيد هربرت ريد السابق ذكرها .

فماذا كان شأن رجل ، أمسكت مدرسة رجبى بشبابه وطهرته إلى هذا الحد ، بكيان مجرد كالنفس ؟ «إن الفرق بين النوعين من الشعر لعظيم» . غير أنه ليس ثمة نوعان من الشعر ، بل عدة أنواع . والفرق هنا ليس أكبر من الفرق بين نوع الشعر الذى كان يكتبه شكسبير ونوع الشعر الذى كان يكتبه أرنولد . إن فى مثل هذه الأحكام حنقا وصلفا وإسرافا فى الحرارة . لقد كان من المبرر أن ينتقص كولودج ووردزورث وكيتس من قدر دريدن وبوب ، وذلك فى غمرة حرارة التغيرات التى كانوا مشغولين بإحداثها ؛ أما أرنولد فلم يكن منهمكا فى إحداث أى ثورة ، وقصارى ما نستطيعه هو أن نغفر له قصر نظره .

ولست أعنى بهذا أن أوحى بأن تصور أرنولد لجدوى الشعر ، وهو يمثل نظرة مُربٍ، يضْعف من نقده ؛ فإن كونك تتطلب من الشعر أن يمنحك إشباعاً دينياً وفلسفياً، فى حين أنك تنتقص من قدر الفلسفة والدين العقائدى ، معناه – بطبيعة الحال – أن تعانق ظل ظل . غير أن أرنولد كان ذا ذوق حقيقى . إن اهتماماته – كما قلت – تجعله يقتصر على الشعر العظيم وحده ، وعلى عظمته . ورأيه فى ملتون غير مرض لهذا السبب . بيد أنك لاتستطيع أن تقرأ مقالته عن « دراسة الشعر » دون أن يقنعك توفيق مقتطفاته ؛ فكونك قادراً على أن تورد ، على نحو ما يورد أرنولد ، هو خير برهان على الذوق . إن هذه المقالة من كلاسيات النقد الإنجليزى ؛ فهو يقول الكثير فى مثل هذا الحيز الضئيل ، ويقوله بمثل هذا القصد، وهذه السلطة . ومع ذلك فقد كان بالغ الوعى بجدوى الشعر في نظره ، إلى الحد الذى لم يتمكن معه من أن يرى كلية كنهه . ولست على يقين من أنه كان على درجة عالية من الحساسية بالصفات الموسيقية للشعر ؛ فغلطاته الرديئة العارضة تثير فينا هذا الشك . وعلى قدر ما أستطيع أن أذكر فإنه لا يؤكد قط فى نقده هذه المزية للأسلوب الشعرى ؛ هذه المزية الأساسية . إن ما أدعوه « خيالاً سمعياً » هو الحس بالمقطع والوزن ، والتوغل بعيداً وراء المستويات الواعية للفكر والشعور وإحياء كل كلمة ، والغوص على أوفر الأمور حظا من النسيان والبدائية ، والرجوع إلى ما هو أصلى ، والعودة بشئ ما ، والبحث عن البداية والنهاية . والخيال السمعى يؤدى وظيفته من خلال المعانى دون شك ، أو هو لا يخلو من المعانى بمعناها المألوف ، ويمزج بين العتيق والدارس والرث : بين المتداول والجديد والمدهش ؛ بين أقدم العقليات وأكثرها تمدينا . وربما كانت فكرة أرنولد عن « الحياة » فى حديثه عن الشعر لاتمضى عميقاً بما فيه الكفاية .

وأنا أستشعر – أكثر مما ألاحظ – عدم يقين داخلى وافتقاراً إلى الثقة والعقيدة

فى ماثيو أرنولد . إنها المحافظة التى تنبع من الافتقار إلى إيمان ؛ وإنه لحماس الإصلاح الذى ينبع من نفور من التغير ، ولربما كان قد اضطرب على نحو ما حين نظر فى داخله ، ورأى ضآلة ما يدعمه ، وإلى الخارج ، حين رأى حالة المجتمع واتجاهاته . إنه لم ينعم بسكينة حقيقية ، وإنما نعم بسلوك لا شائبة فيه فحسب . وربما كان قد اهتم أكثر مما ينبغى بالحضارة ، ناسيا أن السماء والأرض ستزولان ، ومعهما مستر أرنولد ، وأنه ليس هناك سوى مستقر واحد . إنه شخصية ممثلة ؛ فنظرية المرء عن مكان الشعر ليست مستقلة عن نظرته إلى الحياة عموماً .

العقل الحديث

١٧ مارس ١٩٣٣

ثمة جملة في كتاب ماريتان المسمي « الفن والنزعة المدرسية » تعّن لى فى هذا السياق : « إن الأعمال التى من نوع أعمال بيكاسو تنم على تزايد مخيف بالوعى بالذات من جانب فن التصوير » .

لقد رسمت حتى الآن بضع صور تخطيطية خفيفة لأشير إلى التغيرات التى طرأت على وعى الذات لدى شعراء يفكرون فى الشعر . وإن التاريخ الكامل لهذا «التزايد للوعى بالذات» فى ميدان الشعر ونقد الشعر خليق بأن يحملنا على دراسة أنواع من النقد لاتقع فى نطاق المجال الضيق لهذه المحاضرات : فتاريخ النقد الشكسپيرى وحده – والذى نجد فيه ، على سبيل المثال ، أن مقالة مورجان عن شخصية فولستاف ، وكتاب كولردج «محاضرات عن شكسپير» إنما تمثل لحظات ذات دلالة – سيتعين دراسته ببعض التفصيل . غير أننا قد لاحظنا النمو الملحوظ للوعى بالذات فى مقدمات دريدن وفى أول محاولة جادة ، كان هو الذى قام بها ، من أجل تقييم الشعراء الإنجليز . وقد رأينا عمله يستمر فى أحد الاتجاهات ، ومنهجه يبلغ مرحلة الكمال ، على يدى چونسون فى دراسته الدقيقة لعدد من الشعراء ، وفى التقييم الذى توصل إليه من طريق تطبيق ما يمكن أن يعد ، على وجه العموم ، معايير ذات اتساق يدعو إلى الاعجاب . وقد وجدنا استبصاراً أعمق بطبيعة النشاط الشعرى فى ملاحظات متناثرة فى كتابات كولردج وفى «تصدير» وردزورث وفى رسائل كيتس . كما نجد إدراكا ، مازال فجا ، للحاجة إلى توضيح الوظيفة الاجتماعية للشعر فى تصدير وردزورث وفى «دفاع» شلى. وفى نقد أرنولد نجد مواصلة لعمل الشعراء الرومانسيين ، مع تقويم جديد لشعر الماضى ، باصطناع منهج يفتقر إلى دقة چونسون ولكنه يتلمس طريقه نحو صلات أوسع وأعمق . ولم أرد أن أعرض هذا « التزايد للوعى بالذات » على أنه ، بالضرورة ، تقدم ذو قيمة أعلى . ذلك أنه لا يمكن استخلاصه ، بصورة كاملة ،من التغيرات العامة التى طرأت على الذهن الإنسانى عبر التاريخ . وكون هذه التغيرات لها أى دلالة غائية ليس من بين افتراضاتي هنا .

كان إصرار أرنولد على ضرورة النظام فى الشعر ، طبقاً لتقويم أخلاقى ، مهما بالدرجة الأولى – إن خيراً وإن شراً – بالنسبة لعصره . وعندما لايكون فى أحسن

أحواله فمن الواضح أنه يقع بين مقعدين . وكما أن شعره أشد تأملية وأشد اجترارية من أن يرتفع فى أى لحظة من اللحظات إلى المرتبة الأولى ، فكذلك الشأن مع نقده . إنه ، من ناحية ، ليس شاعراً خالصاً بما يكفى لكى تواتيه الاستنارات المفاجئة التى نقع عليها فى نقد وردزورث وكولردج وكيتس . ومن ناحية أخرى فقد كان يفتقر إلى النظام الذهنى وشهوة الدقة فى استخدام الألفاظ ، واتساق الاستدلال واستمراره الذى يميز الفيلسوف . إنه يخلط أحيانا بين الكلمات والمعانى : وما كان يجمل به ، بوصفه شاعراً أو فيلسوفا ، أن يرضى عن جملة من نوع قوله : « إن الشعر ، فى أعماقه ، نقد للحياة » . فنحن بحاجة إلى استبصار بالشعر أعمق ؛ واستخدام للغة أدق مما نجده عند أرنولد . لقد ظل منهج أرنولد النقدى ، وافتراضاته ، سليمة فى المدة الباقية من القرن الذى عاش فيه . وفى تطورات متباينة غاية التباين كان نقده هو الذى ضبط النغمة - فولتر پاتر، وآرثر سايمونز، وإدينجتون سايموندز ، ولزلى ستفن ، وف . و . هـ . مايرز . وجورج سينتسبرى ، وكل الأشياء البارزة فى حقل النقد ، فى تلك الفترة ، تشهد بذلك .

إننا سواء وافقنا أو لم نوافق على أى من نتائجه أو عليها كلها ، وسواء أقررنا أو أنكرنا أن منهجه كفء ، فلابد لنا من أن نقر بأن عمل السيد أ. أ. ريتشاردز ستكون له أهمية جذرية فى تاريخ النقد الأدبى . وحتى إذا ثبت أن نقده يسير على الدرب الخاطئ كلية ، وحتى إذا تكشف أن هذا الوعى الحديث بالذات مجرد طريق مسدود ، فسيكون السيد ريتشاردز قد أدى شيئا ؛ وذلك إذ عجل باستنفاد الإمكانات . وسيكون قد ساعد ، على نحو غير مباشر ، على تعرية نقد الأشخاص الذين لا تؤهلهم حساسية أو معرفة بالشعر ، وهو ما نعانى منه يوميا . ثمة أمل فى مزيد من الوضوح . وإنه ليجمل بنا أن نبدأ فى أن نتعلم كيف نفرق بين تذوق الشعر والتنظير للشعر ، وأن نعرف متى لا نكون متحدثين عن الشعر ، بل عن شئ آخر أوحى به الشعر . إن فى تخطيط ريتشاردز عنصرين ، كلاهما بالغ الأهمية لمكانه النهائى . وإنى لأشك فى هذين العنصرين أعمق الشك ، وإن لم أكن معنيا بهما هنا : إنهما نظريته فى القيمة ، ونظريته فى التربية والتعليم (أو بالأحرى نظرية التربية والتعليم المفترضة أو المضمرة فى موقفه كما يعبر عنه كتاب «النقد التطبيقى») . أما عن علم النفس وعلم اللغويات فهما ميدانه ، وليسا ميدانى . وإنى لأشد اهتماما هنا بما يلوح لى بعض فروض ، يعوزها الفحص ، تقدم بها . ولست أدرى ما إذا كان لايزال متمسكا ببضعة تأكيدات تقدم بها فى مقالته الباكرة «العلم والشعر» ، ولكنى لا أظن أنه قد قام ، بعد ، بأى

تعديل عام لهذه التأكيدات . وها هو ذا واحد منها ، ماثل في ذهني :

« إن أخطر العلوم قد بدأ الآن فقط يخرج إلى مرحلة التنفيذ . ولست أفكر في التحليل النفسي أو في المذهب السلوكي بقدر ما أفكر في كل الموضوع الذي يشملهما . وإنه لمن المحتمل جداً أن نجد خط هندنبورج ، الذي تراجع إليه الدفاع عن تقاليدنا ، محطماً في المستقبل القريب . ولئن حدث هذا فقد يكون لنا أن نتوقع عماء عقليا من نوع لم يخبره الإنسان من قبل قط . وسنرتد حينذاك - كما تنبأ ماثيو أرنولد - إلى الشعر : فالشعر قادر على إنقاذنا ... » .

وقد كنت خليقا بأن أشعر بالحيرة تماما إزاء هذه القطعة ، لو لم يظهر فيها ماثيو أرنولد . وعند ذلك لاح لي أني أعرف كنه الأمور ، على نحو أفضل ، قليلا . وإني لخليق بأن أقول إن تأكيدا مثل هذا إنما يميز ، بدرجة عالية ، أحد أنماط العقل الحديث ؛ لأن من الأشياء التي يستطيع المرء أن يقولها عن العقل الحديث إنه يستوعب كل حد متطرف ودرجة من الرأي . هاك السيد ماريتان في مقالته «الفن والمدرسية» التي أوردت منها فيما سبق :

« إنه لخطأ مميت أن نتوقع من الشعر أن يقدم للإنسان غذاء فوق مادي » .

إن السيد ماريتان لاهوتي ، كما أنه فيلسوف : وتستطيع أن تكون على يقين من أنه عندما يقول « خطأ مميت » فإنه جاد تماما . غير أنه إذا لم يكن لمؤلف «ضد الحديث» Anti-Moderne أن يعد رجلا « حديثا » ، فإننا نستطيع أن نجد تنوعات أخرى في الرأي . وفي كتاب عنوانه «الببغاء الآدمي» يدرج السيد مونتجمري بلچيون مقالتين ، إحداهما تدعى « الفن والسيد ماريتان» ، والثانية تدعى «ما النقد» ، ومنهما نعرف أنه لاماريتان ولاريتشاردز يعرف عم يتحدث . ويعتقد السيد ريتشاردز - بالإضافة إلى ذلك - أن خبرة الشعر ليست كشفا صوفيا . أما الأب هنري بريمون[١] في كتابه «الصلاة والشعر» فيعني بأن يخبرنا بنوع كونه كذلك ودرجته . ومن الواضح أن السيد بلچيون يتفق في الرأي ، عند هذه النقطة ، مع السيد ريتشاردز . وإنه لمن الحكمة أن نستبقي في أذهاننا ملاحظة للسيد هربرت ريد في كتابه المسمى «الشكل في الشعر الحديث» : « لئن تصادف لناقد أدبي أن يكون شاعراً أيضاً .. فإنه يكون معرضاً لأن يعاني من ورطات لا تعكر السكينة الفلسفية لزملائه الأقل شاعرية » .

(١) بينما كنت أعد هذا الكتاب للطبع علمت بالأسف العظيم - أن الأب بريمون قد توفي قبل الأوان . وإنها لخسارة كبيرة أنه لم يعش حتى يتم كتابه عن «تاريخ العاطفة الدينية في فرنسا» .

وفيما عدا الاعتقاد بأن الشعر يؤدى شيئا ذا أهمية ، أو فيه شئ ذو أهمية يمكن أداؤه ، لا يلوح أن ثمة قدراً كبيراً من الاتفاق . وإنه لمن الشائق أن نجد فى عصرنا - الذى لم ينجب أى عدد كبير من الشعراء المهمين - مثل هذا العدد الكبير من الناس - وهناك كثيرون غيرهم - الذين يطرحون أسئلة عن الشعر . فليست هذه المشكلات بالتى تعنى ، على النحو الأمثل ، الشعراء من حيث هم شعراء البتة . ولئن انغمس الشعراء فى المناقشة ، إنه من المحتمل أن يكون ذلك راجعاً إلى أن لهم اهتمامات ورغائب خارج نطاق كتابة الشعر . ولا حاجة بنا إلى أن نستدعى من يطلقون على أنفسهم اسم أصحاب المذهب الإنسانى (حيث إنهم ، فى أغلب الأحيان ، لم يكونوا مهتمين فى المحل الأول بطبيعة الشعر ووظيفته) كى يشهدوا بأننا إنما نجد هنا مشكلة الإيمان الدينى وبدائله . بدهى أنه ليس جميع النقاد المعاصرين ، ولكن على الأقل عدد من النقاد لايلوح أنهم يشتركون في الكثير عدا هذا ، بالذين يعدون الفن ، وبخاصة الشعر ، ذا صلة بالدين ، برغم أنهم يختلفون حول ما عسى أن تكون هذه الصلة . فالصلة لا ترسم دائما على ذلك النحو الأخلاقى الذى رسمه أرنولد ، ولا على ذلك النحو العام ، كما فى تقرير السيد ريتشاردز الذى أوردته . فعند السيد بلچيون على سبيل المثال :

«ثمة مثل بارز للألجورية الشعرية فى النشيد الختامى من «الفردوس» Paradiso ، حيث يسعى الشاعر إلى أن يقدم وصفاً ألجوريا لرؤيا الغبطة . ثم يعلن عقم جهوده . ونستطيع أن نقرأ هذه القطعة المرة تلو المرة ، ولكننا لن نحصل ، فى نهاية المطاف ، على كشف عن طبيعة الرؤيا ، أكثر مما كان لدينا قبل أن نسمع عنها أو عن دانتى » .

ويلوح أن السيد بلچيون قد صدق كلام دانتى . غير أن ما نخبره بوصفنا قراء ليس قط ما خبره الشاعر على وجه التحديد ، ولن يكون ثمة معنى لكونه كذلك ، برغم أن من المحقق أن له علاقة ما بخبرة الشاعر . فما خبره الشاعر ليس شعراً ، وإنما هو مواد شعرية ؛ وكتابة الشعر « خبرة » جديدة عليه ،كما أن قراءته بواسطة الشاعر أو أى شخص آخر أمر مختلف أيضا . والسيد بلچيون ، فى إنكاره نظرية يعزوها إلى السيد ماريتان ، يلوح لى كمن يرتكب أخطاءه الخاصة ؛ ولكن مانتحدث عنه إنما هو قياس تمثيلى مع الدين . إن السيد ريتشاردز مشغول كثيراً بالمشكلة الدينية ، وذلك ببساطة فى محاولته تجنبها . وفى ملحق للطبعة الثانية من كتاب «أصول النقد الأدبى» كلمة عن شعرى تلوح لى - وهى فى صفى على قدر ما يمكن أن أشتهى- بالغة المضاء. غير أنه يلاحظ أن الأنشودة السادسة والعشرين من «المطهر» Purgatorio

تجلو «انشغالى الدائب بالجنس ، مشكلة جيلنا ، كما كان الدين مشكلة الجيل الأخير».
وأنا أسلم عن طيب خاطر بأهمية الأنشودة السادسة والعشرين ، وكان السيد ريتشاردز حاذقا فى ملاحظته إياها ، غير أنه فى مقابلته بين الجنس والدين يقيم تفرقة أحذق من أن يمكننى إدراكها . فقد يتصور المرء أن الجنس والدين يمثلان «مشكلات» كالتجارة الحرة والتفضيل الإمبراطورى . وإنه ليلوح من الغريب أن يكون الجنس الإنسانى قد استمر فى العيش طوال هذه الآلاف من السنين قبل أن يدرك فجأة أن الدين والجنس ، واحداً فى أثر الآخر ، يمثلان مشكلة .

وقد كان رأيى دائما - وهو ليس ، فى نهاية المطاف ، إلا رأيا متداولا - أن تطور الشعر ونقده وتغيرهما إنما يرجعان إلى عناصر تأتى من الخارج . ولم أحاول توجيه الانتباه إلى أهمية « إسهام » دريدن فى النقد الأدبى ، وكأنه لايعدو أن يضيف إلى مخزون الكلمة ، قدر ما حاولت توجيهه إلى أهمية الحقيقة الماثلة فى أنه رغب فى أن يفصح عن آرائه فى الدراما والترجمة ، وفى الشعر الإنجليزى فى الماضى ، وأن يجهر بها . وعندما وصلنا إلى جونسون حاولت أن أوجه الانتباه إلى تلك الزيادة فى نمو الوعى التاريخى التى جعلت جونسون يرغب فى أن يقَوم ، بتفصيل أكبر ، الشعراء الإنجليز فى عصره وفى العصور السابقة[1] . وقد لاح لى أن نظريات وردزورث عن الشعر تستمد غذاءها من مصادر اجتماعية . ونحن ندين لماثيو أرنولد بإدخال قضية الدين ، صراحة ، على مناقشة الأدب والشعر . ومع احترامى للسيد ريتشاردز ، وبشهادته هو نفسه ، لايلوح لى أن هذه « القضية » قد نحيت جانباً تماماً ، وحل محلها قضية « الجنس » ؛ فإنه ليلوح لى أن معاصرىّ مازالوا مشغولين بقضية الدين ، سواء دعوا أنفسهم رجال كنيسة أو لا أدريين أو عقلانيين أو ثوريين اجتماعيين . إن التضاد بين الشكوك التى يعبر عنها أهل عصرنا ، والأسئلة التى يسألونها ، والمشكلات التى يطرحونها هم أنفسهم ، واتجاه جزء - على الأقل - من الماضى ، قد أحسن صياغته جاك ريڤيير فى جملتين :

«لو أن موليير أو راسين فى القرن السابع عشر سئل عن السبب فى أنه يكتب ، لما أمكنه - ولا ريب - أن يجد غير إجابة واحدة : إنه يكتب لتسلية السراة pour (distraire les honnétes gens) . وليس إلا مع مقدم الرومانسية ، صار ينظر إلى الفعل الأدبى على أنه ضرب من الإغارة على المطلق ، وإلى نتيجته على أنها كشف » .

(١) إن الحقيقة الماثلة فى أن جونسون كان يعمل إلى حد كبير حسب الطلب لا تعدو أن تشير إلى أن هذا الوعى التاريخى كان قد نما حقا .

وليست طريقة ريڤيير في التعبير موفقة تماماً في رأيي . فالمرء يكاد يتصور أن كل ما حدث هو أن التواء إراديا قد تملك رجال الأدب ، ومرضاً أدبيا جديداً يدعى الرومانتيكي ، وهذه إحدى أخطار تعبير المرء عن معناه بمصطلح « رومانتيكي » ؛ فهو مصطلح يتغير باستمرار في السياقات المختلفة ، وقد انحصر الآن فيما يلوح أنه مشكلات أدبية خالصة ومحلية خالصة ، ثم هو الآن يتسع ليغطي تقريباً كل حياة عصر من العصور ، وحياة العالم كله تقريباً . وربما لم نكن قد لاحظنا أن مصطلح « الرومانتيكية » ، في دلالته الأكثر شمولا ، يشمل تقريباً كل شيء يميز المائتين وخمسين سنة الأخيرة ، أو نحو ذلك ، عن السنوات التي سبقتها ، ويتضمن الكثير إلى الحد الذي يكف معه عن أن يجلب معه أي مديح أو لوم . والتغير الذي يشير إليه ريڤيير ليس مقابلة بين موليير وراسين من ناحية ، والكتاب الفرنسيين الأحدث عهداً من ناحية أخرى ، كما أنه لا يضفي شرفاً على هذين الأولين ، أو يتضمن تقليلاً من هؤلاء الآخرين . ومن أجل الوضوح والبساطة أرغب شخصياً في تجنب استخدام مصطلحي الرومانتيكية والكلاسيّة ؛ وهما مصطلحان يشعلان عواطف سياسية ، ويجنحان إلى إصابة نتائجنا بالتحيز . وأنا معنّى فقط بزعمي أن فكرة ما يكون الشعر لأجله ، والوظيفة التي ينبغي عليه أن يضطلع بها، إنما هي فكرة تتغير ؛ ولذلك أوردت ريڤيير . وأنا معنيٌ ، بالإضافة إلى ذلك ، بالنقد من حيث هو شاهد على مفهوم جدوى الشعر في عصر الناقد ، كما أؤكد أنه لكي نقارن بين عمل نقاد مختلفين ، ينبغي علينا أن نفحص افتراضاتهم عما يفعله الشعر ، وما يجمل به أن يفعله . وإن فحص نقد عصرنا ليفضي بي إلى الاعتقاد بأننا مازلنا في عصر أرنولد .

وأنا أتحدث عن آراء السيد ريتشاردز ببعض التهيب . إن بعض المشكلات التي يناقشها بالغة الصعوبة في حد ذاتها ؛ وليس هناك من هم أهل لنقدها سوى أولئك الذين وجهوا أنفسهم إلى هذه الدراسات المتخصصة نفسها ، واكتسبوا خبرة بهذا النوع من التفكير . غير أني أقتصر هنا على قطع لا يلوح أنه يتحدث فيها حديث المتخصص ، ولست أستمتع فيها ، بدوري ، بأي مزية من المعرفة المتخصصة . إن هناك سببين لوجوب عدم النظر إلى ناظم الشعر على أنه يتمتع بأي مزية عظمى . وأحد هذين السببين هو أن مناقشة للشعر من هذا النوع تقودنا بعيداً عن الحدود التي يستطيع الشاعر أن يتحدث في نطاقها حديث المرجع الثقة . والسبب الآخر هو أن الشاعر يفعل أشياء كثيرة اعتمادا على الغريزة ، وليس بمستطاعه أن يتحدث عنها بأفضل مما يستطيع أي شخص آخر . إن بوسع الشاعر – بطبيعة الحال – أن يحاول أن يقدم حديثا أمينا عن الطريقة التي يكتب بها هو شخصياً ؛ وقد تكون نتيجة ذلك –

إذا كان مراقباً جيدا - كاشفة . وهو يأحد المعاني ، وإن يكن معنى بالغ الضيق ، يعرف أكثرمن أى شخص آخر ما «تعنيه» قصائده . وقد يكون عالما بتاريخ إنشائها ، والمواد التى دخلتها وخرجت منها على صورتيصعب تعرفها . وهو على علم بما كان يحاول أداؤه ، وما كان يعنى أن يعنيه . ولكن ما تعنيه القصيدة إنما هو ما تعنيه للآخرين بقدر ما هو ما تعنيه لمؤلفها . ومن المحقق أن الشاعر ، مع الزمن ، قد يغدو مجرد قارىء لأعماله ، وينسى معناها الأصلى ، أو ، إذا هو لم ينس ، يتغير فحسب . وعلى ذلك فإنه عندما يؤكد السيد ريتشاردز أن «الأرض الخراب» تحقق « انفصاماً كاملا بين الشعر وجميع المعتقدات » لا أرانى مؤهلا لأن أقول : كلا ! أكثر من أى قارئ آخر . وسأقر بأنى أظن إما أن السيد ريتشاردز مخطئ ، أو أنى لم أفهم معناه . فتقريره قد يعنى أن قصيدتى كانت أول شعر يحقق ما كان كل شعر فى الماضى خليقاً بأن يزداد جودة لو أنه حققه . ولكنى لا إخال أنه كان يعنى أن يزجى إلىّ مثل هذه التحية التى لا أستحقها . وقد يعنى تقريره أيضا أن الموقف الراهن مختلف اختلافا جذريا عن أى موقف أنتج الشعر فى ظله فى الماضى ، أو - على وجه التعيين - أنه ليس هناك الآن شئ نؤمن به ، وأن الإيمان نفسه قد مات ، وعلى ذلك كانت قصيدتى أول قصيدة تستجيب ، على النحو الأمثل ، للموقف الحديث ، ولا تعمد إلى الإيهام . وفى هذا الصدد ، على ما يظهر ، يلاحظ السيد ريتشاردز أن « الشعر قادر على إنقاذنا » .

إن مناقشة نظريات السيد ريتشاردز فى المعرفة والقيمة والمعنى ليست ، بحال من الأحوال ، منقطعة الصلة بهذا التأكيد ، ولكنها خليقة بأن تمضى بنا إلى بعيد . ولست بالشخص المؤهل لأن يتولاها ؛ فنحن - بطبيعة الحال - لا نستطيع أن ندحض التقرير القائل بأن « الشعر قادر على إنقاذنا » دون أن نعرف أى تعريفات الخلاص المتعددة ، هى التى فى ذهن السيد ريتشاردز[1] (والكثير من الناس يتصرفون كما لو كانوا هم أيضا يؤمنون بذلك ولولا ذلك لصعب أن نفسر اهتمامهم بالشعر) . وأنا واثق - من اختلافات البيئة والعصر والأثاث الذهنى - أن الخلاص بالشعر عند مستر ريتشاردز لا يعنى الشئ نفسه الذى كان يعنيه عند أرنولد . غير أنه على قدر مايعنينى الأمر فإن هذه ليست إلا ظلالا مختلفة من الأزرق . وفى كتاب «النقد التطبيقى»[2] يقدم السيد ريتشاردز وصفة أظن أنها تلقى بعض الضوء على أفكاره اللاهوتية . إنه يقول :

(١) انظر كتابه «منشيوس عن الذهن» . وهناك بطبيعة الحال عبارة نقول فيها عن أحد الأشخاص: « إنه ليس منا » . ومن المحتمل أن تكون «نا» ما يقوله السيد ريتشاردز ممثلة لعدد محدود ومختار بدرجة مساوية .

(٢) الطبعة الثانية ، ص ٢٩٠ .

« إن شيئا مثل تكنيك أو طقس لزيادة الخلاص قد يمكن ابتكاره ؛ فعندما نجد أن استجابتنا لإحدى القصائد تظل ، بعد بذلنا أقصى ما فى وسعنا ، غير يقينية ، وعندما لا نكون على يقين مما إذا كانت المشاعر التى تثيرها القصيدة نابعة من مصدر عميق فى خبرتنا ، وما إذا كان ميلنا إليها أو نفورنا منها صادقا ، وخاصا بنا ، أم أنه من مصادفات البدع الجارية ، واستجابة لتفصيلات السطح ، أو للأساسيات ، فإنه ربما أمكننا أن نعين أنفسنا بأن نتدبر هذه الاستجابة فى إطار من المشاعر لاتمتد شكوكنا إلى إخلاصه . اجلس قرب النار (بأعين مغمضة ، وأصابع تضغط بشدة على المقلتين) وتمل - بأكبر قدر ممكن من « التحقيق » - النقاط الخمس التالية التى سأعلق عليها ، واحدة بعد أخرى . ونستطيع أن نلاحظ عرضا تلك الجدية الدينية العميقة لاتجاه ريتشاردز إزاء الشعر[1] . فإن ما يقترحه - لأنه يشير فى القطعة المذكورة أعلاه إلى أن تخطيطه يمكن أن يزاد عليه - ليس أقل من وصفة تدريبات روحية . والآن إلى النقط التى يذكرها :

١ - وحدة الإنسان (عزلة الموقف الإنسانى) :

إن الوحدة موقف يتردد كثيراً فى الشعر الرومانتيكى ؛ إذ يتخذ شكل الشعور بالوحدة Lonesomeness (وهو ما لا حاجة بى إلى أن أذكّر به الأمريكيين من القراء فإنه موقف يتردد كثيراً فى الغنائيات المعاصرة التى تعرف باسم «البلوز») . ولكن بأى معنى يكون الإنسان عموما معزولا ؟ وعن ماذا ؟ وما هو « الموقف الإنسانى ؟ » إنى أستطيع أن أفهم عزلة الموقف الإنسانى على النحو الذى يشرحها به ديوتيما أفلاطون ، أو بالمعنى المسيحى ، وهو انفصال الإنسان عن الرب . ولكنى لا أستطيع أن أفهم عزلة لا تكون انفصالا عن أى شئ محدد .

٢ - حقائق الميلاد والموت فى غرابتها التى لاسبيل لشرحها :

لست أستطيع أن أرى لماذا يتعين على حقائق الميلاد والموت أن تلوح غريبة فى

(١) تقدم هذه القطعة فى سياق مناقشة طويلة ومهمة لمفهوم كونفوشيوس لـ « الإخلاص » وهو ما ينبغى أن يقرأ بعناية . وعلى فكرة ، يجمل بنا أن نلاحظ أن السيد ريتشاردز يشترك فى الاهتمام بالفلسفة الصينية مع السيد إزرا باوند والمرحوم إرفنج بابيت . وإن فحص هذا الاهتمام الشائع بين مفكرين ثلاثة مختلفين غاية الاختلاف على ما يظهر لخليق - فيما أعتقد - أن يكون مجزياً للجهد الذى يبذل فيه ؛ إذ يلوح أنه يشير -على الأقل- إلى أنهم قد اقتلعت جذورهم من الموروث المسيحىّ . وفكر هؤلاء الرجال الثلاثة يلوح لى متشابها تشابها شائقا .

حد ذاتها ، إلا أن يكون لنا تصور لطريقة أخرى للدخول إلى العالم ومغادرته تلوح لنا أكثر طبيعية .

٣ – ضخامة الكون التي لا تعقل :

نحن نذكر أن « الفضاء العريض » لم يكن هو نفسه الذى روّع بسكال ، بل صمته الأبدى . ولكن هذا ، إذا توافرت خلفية دينية محددة ، يغدو أمراً مفهوما . غير أن التأثير الذى تحدثه فى كتب الفلك الشعبية (ككتب السيد چيمز چينز) لايعدو أن يكون كون الفضاء العريض بلا دلالة .

٤ – مكان الإنسان فى منظور الزمن :

أعترف أنى لا أجد هذا الموضوع باعثا على البهجة أو منبها للخيال ، إلا إذا جلبت إلى تأملى له اعتقادا بأن هناك دلالة ومعنى لمكان التاريخ الإنسانى فى تاريخ العالم . وأخشى ألا يعدو هذا الموضوع للتأمل ، لدى كثير من الناس ، أن ينبه ذلك التعجب الكسول والتعطش إلى الحقائق اللذين تشبعهما ملخصات السيد ويلز .

٥ – ضخامة جهل الإنسان :

وهنا – مرة أخرى – لابد لى من أن أسأل: جهله بماذا ؟ إنى ، على سبيل المثال ، حاد الوعى بجهلى الخاص بموضوعات معينة ، أريد أن أعرف عنها المزيد ، ولكن من المؤكد أن السيد ريتشاردز لايعنى جهل أى إنسان بصفته الفردية ، وإنما جهل الإنسان . غير أن « الجهل » ينبغى أن يكون نسبيا حسب المعنى الذى نفسر به كلمة « معرفة » . وفى كتاب «منشيوس عن الذهن» زودنا السيد ريتشاردز بتحليل مفيد للمعانى المتعددة لكلمة « معرفة » . إن السيد ريتشاردز – الذى انغمس فيما أعتقد أنه سيكون أخصب فحوص الجدال من حيث هو إساءة فهم ممنهج – يستطيع أن يتهمنى بتحريف معانيه ، ولكن بديله الحديث لـ «تدريبات» القديس أغناطيوس إنما هو توسل إلى مشاعرنا ، وأنا لا أعدو أن أكون محاولا تسجيل الطريقة التى يؤثر بها فى مشاعرى . وعندى أن نقاط السيد ريتشاردز الخمس لا تعبر إلا عن اتجاه انفعالى حديث لا أستطيع أن أشاركه إياه ، ويجد أشد التعبيرات عنه إغراقا فى العاطفية فى «كتاب عبادة رجل حر» . وكما أن تأمل مكان الإنسان فى الكون قد أدى بلورد رسل إلى أن يكتب مثل هذا النثر الردئ ، فربما كان لنا أن نتساءل عما إذا كان خليقا

بأن يؤدى بالطامح العادى إلى فهم الشعر الجيد . يعادل ذلك احتمالا ، فيما أشك ، أن يثبتّه فى تذوقه لما هو من الدرجة الثانية .

وأنا على استعداد لأن أقر بأن مثل هذا المدخل إلى الشعر قد يساعد بعض الناس ؛ فالنقطة التى أريد أن أبرزها هى أن السيد ريتشاردز يتحدث كما لو كان هذا المدخل صالحا لكل إنسان . وإنى لعلى تمام الاستعداد أن أقر بوجود أناس يشعرون ويفكرون ويعتقدون على نحو ما يفعل السيد ريتشاردز ، فى هذه الأمور ، وليس ذلك إلا إذا هو أقر بأن هناك أناسا يفكرون على نحو مختلف . لقد قال لنا فى كتابه « العلم والشعر » :

« على مدى قرون .. كان هناك اعتقاد فى تقريرات زائفة لاحصر لها – عن الله ؛ عن الكون ؛ عن الطبيعة الإنسانية ؛ عن علاقات الذهن بالذهن ؛ عن النفس ؛ عن مرتبتها وقدرها ... والآن قد ولت هذه المعتقدات على نحو لا رادّ له ؛ وليست المعرفة التى قضت عليها من نوع يمكن أن يقام عليه تنظيم ، يعادله رهافة ، للذهن » .

وأنا أعتقد أن هذا ، فى حد ذاته ، تقرير زائف ؛ إذا كان هناك ما يمكن أن نطلق عليه هذا الاسم . غير أن هذه الأمور قد ولت بالتأكيد على قدر ما يخص الأمر السيد ريتشاردز ؛ وذلك إذا لم يعد يؤمن بها أناس يحترم السيد ريتشاردز عقولهم ؛ فليس هناك مجال للجدال هنا . وأنا لا أعدو أن أؤكد مرة أخرى أن ما يحاول تحقيقه هو ، أساساً ، الشئ نفسه الذى كان أرنولد يريد أن يفعله : أن يحتفظ بالانفعالات دون المعتقدات التى ارتبطت تاريخياً بها . ولقد يبدو أن السيد ريتشاردز ، على نحو ما يلوح ، منهمك فى عمل دينى يتمثل فى حماية المؤخرة[1] .

ونحن نجد أن السيد ماريتان – باعتقاد لا يقل قوة فى أن الشعر لن ينقذنا – يعادل (السيد ريتشاردز) قنوطا من عالم اليوم . إنه يتساءل : « أيمكن أن يكون هناك ضعف أشد من ضعف معاصرينا ؟ » . ليس من شأن الشاعر بما هو شاعر – كما قلت من قبل – أن يشغل نفسه بمحاولة ماريتان أن يحدد مكان الشعر فى عالم مسيحى أكثر مما هو من شأنه أن يشغل نفسه بمحاولة ريتشاردز أن يحدد مكان الشعر فى عالم وثنى . ولكن هذه الأفكار المحيطة المتنوعة تنفذ من خلال المسام وتنتج حالة ذهنية يعوزها الاستقرار ، إن تروتسكى ، الذى يعد كتابه «الأدب والثورة» أعقل

(١) وذلك ، بعض الشئ ، بروح « الدين دون كشف » الذى كان يؤمن به رجل أعظم من السيد جوليان هكسلى، هو إيمانويل كانت . وعن محاولة كانت (التى أثرت بعمق فى اللاهوت الألمانى الذى تلاه) انظر قطعة كاشفة فى كتاب أ . أ. تيلور «عقيدة أخلاقى» ، ج ٢ ، الفصل الثانى .

تقرير للموقف الشيوعي رأيته حتى الآن[١] ، واضح تماما في رأيه عن علاقة الشاعر ببيئته . إنه يلاحظ :

« إن الخلق الفني دائما قلب معقد للأشكال القديمة رأسا على عقب ، تحت تأثير منبهات جديدة تنشأ خارج الفن . والفن ، بهذا المعنى الواسع للكلمة ، إنما هو وظيفة . إنه ليس عنصراً بلا بدن ، يقتات من نفسه ، وإنما هو وظيفة من وظائف الإنسان الاجتماعي يرتبط ، على نحو لا انفصال له ، بحياته وبيئته » .

ثمة تضاد لافت للنظر بين هذا التصور للفن بما هو وظيفة ، والتصور الذي لاحظناه لتونا للفن بما هو مخلص . غير أنه ربما لم تكن هاتان الفكرتان متعارضتين على نحو ما تبدوان . ذلك أنه يلوح أن تروتسكي ، على أية حال ، يقيم التفرقة التي يقبلها حسن الإدراك بين الفن والدعاية ، وأنه يعي ، على نحو مبهم ، أن مادة الفنان ليست هي معتقداته من حيث هي **معتنقة** ، وإنما معتقداته من حيث هي **مشعور بها** (على قدر ما تكون معتقداته جزءاً من مادته أساساً) ، وهو من العقل إلى الحد الذي يرى معه أن مرحلة من الثورة لا تلائم الفن حيث إنها تفرض على الشاعر ضغطا ، مباشراً وغير مباشر ، لكي تجعله مسرف الوعي بمعتقداته من حيث هي **معتنقة** . فهو ليس خليقا بأن يقصر الشعر الشيوعي على كتابة مدائح للدولة الروسية بأكثر مما أقصر الشعر الديني على تأليف الترانيم . إن شعر ڤيون « مسيحي » من هذه الزاوية كشعر برودنتيوس أو آدم سان فيكتور – برغم أني أظن أنه مازال هناك أمام المجتمع السوفيتي وقت طويل قبل أن يتمكن من تقبل شاعر كڤيون ، لو أن مثله ظهر[٢] . ومهما يكن من أمر فإنه لن المحتمل أن يغدو الأدب الروسي غير مفهوم على نحو متزايد ، في نظر شعوب أوربا الغربية إلا إذا هي تطورت في الاتجاه نفسه الذي سارت فيه روسيا . وحتى والأمور على ما هي عليه ، وفي هذا العماء من الرأي والعقيدة ، قد يكون لنا أن نتوقع وجود آداب مختلفة تماماً في اللغة نفسها ، والبلد نفسه . ويقول السيد ماريتان : « إن التأثير غير الخافي والملموس للشيطان في جزء مهم من الأدب المعاصر

(١) إن الفكرة الرومانية والشيوعية بوضع قائمة بالكتب المحرمة تلوح لي صائبة تماماً من حيث المبدأ ؛ فهي مسألة تتعلق بـ : (أ) صلاح وعالمية القضية (ب) العقل الذي يطبقها .

(٢) كانت هناك أيضا بعض مقالات شائقة في – «ذانيو ريبليك» – (الجمهورية الجديدة) بقلم السيد إدموند ويلسون ، يخالف فيها (إذا كنت أتذكرها تذكراً صحيحاً) السيد ميشيل جولد . وإني لآسف لأني لا أستطيع أن أذكر هذا المصدر بدقة . والقسم الأكبر من كتاب تروتسكي لايشوق من لايعرفون الكتاب الروس المحدثين . وتتجه شكوك المرء إلى أن أغلب بجع تروتسكي إنما هو اوز .

إنما هو أحد الظواهر ذات الدلالة فى تاريخ عصرنا » . ولست أستطيع أن أنتظر من أغلب قرائى أن يحملوا هذه الملحوظة على محمل الجد ، برغم أن من هم على استعداد لأن يفعلوا ذلك ستكون معاييرهم فى النقد بالغة الاختلاف عن معايير من ليسوا على استعداد لذلك . وثمة ملحوظة أخرى للسيد ماريتان قد تكون أدنى إلى القبول :

« إن الدين – بإطلاعه إيانا على موقع الحقيقة الخلقية ، الخارق للطبيعة حقا – ينقذ الشعر من سخف الاعتقاد بأنه قد قدر له أن يحوّر الأخلاق والحياة ، وينقذه من الصلف الطاغى » .

ويلوح لى أن هذا يضع إصبعنا على مكمن الضعف الكبير فى كثير من شعر القرنين التاسع عشر والعشرين ونقدهما . غير أنه فيما بين الدافع الذى عزاه ريڤيير إلى موليير وراسين ودافع ماثيو أرنولد الذى يحمل على كتفين عريضتين ما خاله كرة قدر الشاعر[1] ، هناك طريق وسط via media جاد .

وكما أن مذهب القيمة المعنوية والتربوية للشعر قد شرحه ، فى صور مختلفة ، أرنولد والسيد ريتشاردز ، نجد أن الأب بريمون قد قدم معادلا حديثا لنظرية الوحى الإلهى . إن مهمة كتاب «الصلاة والشعر» هى أن يقرر وجه الشبه ، واختلاف النوع والدرجة ، بين الشعر والتصوف . وفى محاولته عرض هذه العلاقة يحمى نفسه بتحفظات عادلة ، ويقدم عدة ملاحظات نفاذة عن طبيعة الشعر . وسأقتصر على تحذيرين : إن أول مصدر لتوجسى هو التأكيد القائل بأنه « كلما كان شاعر معين وافر الحظ من طبيعة الشاعر ، ازداد كونه يتعذب بحاجته إلى توصيل خبرته » . إن هذا ضرب من التقرير فج ، يسهل جدا أن نتقبله دون فحص . ولكن المسألة ليست بهذه البساطة ؛ فأنا بحيث أقول إن الشاعر إنما يتعذب فى المحل الأول بحاجته إلى أن يكتب قصيدة – ويؤسفنى أن أجد أن هذا هو الشأن أيضا مع كتيبة من الناس الذين ليسوا بشعراء ، بحيث إن الخط الفاصل بين « الحاجة » إلى الكتابة و « الرغبة » فى الكتابة ليس من السهل إقامته بحال من الأحوال . وما هذه الخبرة التى يتحرق الشاعر هكذا إلى توصيلها ؟ إنها ، بمجئ الوقت الذى تستقر فيه فى القصيدة ، قد تكون صارت بالغة الاختلاف عن الخبرة الأصيلة ، إلى الحد الذى يصعب معه تعرفها . إن « الخبرة » التى نتحدث عنها قد تكون نتيجة لاندماج مشاعر هى من

(١) وهو ما لا يلوح لى أنه يغطى الحالة . فلنقل إنه كان الدافع الأولى (حتى فى مسرحية «عثليا») . والتقرير الدقيق لذلك خليق بأن يحتاج إلى فراغ كبير ؛ لأننا لا نستطيع أن نهتم فقط بما كان يجرى فى عقل الشاعر ، بل أيضا بالحالة العامة للمجتمع .

التعدد ومن الغموض ، فى نهاية المطاف ، من حيث منشؤها ، إلى الحد الذى نجد معه أنه حتى لو كان هناك توصيل لها فإن الشاعر قد لايتمكن من أن يعرف مايوصله . وما يوصل لم يكن موجوداً قبل أن تكتمل القصيدة . إن « التوصيل » لن يفسر الشعر . ولن أقول إنه ليس هناك دائما درجة متنوعة من التوصيل فى الشعر ، أو أن الشعر يمكن أن يوجد دون حدوث أى توصيل . فثمة مجال لتنوع فردى كبير جدا فى دوافع الأفراد المتساوين ، فى الجودة . وهذا كولردج يؤكد لنا ، ويوافقه فى ذلك السيد هاوسمان ، أن « الشعر لايمنح أكبر قدر من المتعة إلا حينما يُفهم على نحو عام وليس تماما » . وأنا إخال أن أول اعتراض لى على نظرية بريمون متصل باعتراضى الثانى الذى تدخل فيه أيضا مسألة الدافع والنية . وإن أى نظرية تربط الشعر ، على نحو بالغ الوثاقة ، بدين أو تخطيط اجتماعى للأشياء إنما ترمى - فيما يحتمل - إلى أن تشرح الشعر باكتشاف قوانينه الطبيعية ، ولكنها تتعرض لخطر أن تقيد الشعر بتشريع ينبغى مراعاته - وليس بوسع الشعر أن يعترف بمثل هذه القوانين . وعندما يقع الناقد فى هذا الخطأ فإنه يكون - فيما يحتمل - قد فعل ما نفعله جميعا ؛ فنحن عندما نعمم القول عن الشعر نعمم القول - كما قلت من قبل - من واقع الشعر الذى نعرفه أكثر من غيره ، ونميل إليه أكثر من غيره ، وليس من واقع كل الشعر ، أو حتى كل الشعر الذى قرأناه . وما « كل الشعر » ؟ إنه كل شئ كتب نظما ، وعده عدد كاف من أحسن الأذهان شعراً . وبعبارة « عدد كاف » أعنى ما يكفى من الأشخاص الذين يمثلون أنماطا مختلفة ، فى عصور وأماكن مختلفة ، عبر رقعة من الزمن ، بما فى ذلك الأجانب ، وأصحاب اللغة ، كى نلغى كل تحيز وتطرف ذوقى (لأننا جميعا متطرفون إلى حد طفيف فى أذواقنا ، إذا أردنا أن تكون لنا أذواق أساساً) . والآن فإنه عندما يختبر تقرير كتقرير الأب بريمون بأن نجعله هو نفسه محكا ، نجد أنه يجنح إلى الكشف عن ضرب من الضيق والاستبعاد ؛ وعلى الأقل فإن قدراً كبيراً من الشعر الذى أميل إليه خليق بأن يُستبعد ، أو يُخلع عليه اسم آخر غير الشعر ، كما أن كتاباً آخرين - ممن يميلون إلى أن يدرجوا الكثير من النثر على أنه أساساً «شعر» - يخلقون الفوضى بإدراجهم أكثر من اللازم . ولست أشك فى أن ثمة صلة (ليست بالضرورة معرفية ، ولعلها لا تعدو أن تكون سيكولوجية) بين التصوف وبعض أنواع الشعر ، أو بعض أنواع الحالات التى ينتج الشعر فيها . غير أنى أفضل ألا أعرف الشعر أو أختبره من طريق الرجم بالظنون حول أصوله ؛ فأنت لاتستطيع أن تجد محكا يقينيا للشعر ؛ محكا تستطيع أن تفرق به بين الشعر ومجرد النظم الجيد وذلك بالرجوع إلى سوابقه المفترضة فى عقل الشاعر . ويلوح لى أن بريمون يدخل قوانين

فوق – شعرية على الشعر : قوانين من نوع كثيراً ما وُضع ، ودائما ما كان يُنتهك .

وثمة خطر آخر في ربط الشعر بالتصوف ، إلى جانب الخطر الذى ذكرته لتوى ، وهو الافضاء بالقارئ إلى أن يبحث فى الشعر عن إشباعات دينية . وقد كانت هذه أخطاراً تهدد الناقد والقارئ . وثمة أيضا خطر يهدد الشاعر ؛ فليس هناك شخص يستطيع أن يقرأ كتاب السيد ييتس «تراجم ذاتية» وشعره الباكر دون أن يشعر بأن مؤلفه كان يحاول ، بوصفه شاعرا ، أن يصل إلى شئ مثل البهجة التي يحصل عليها ، فيما أعتقد ، من الحشيش أو أوكسيد الأزوتوز . لقد كانت تجتذبه جداً حالات الغيبوبة المولدة توليداً ، والرمزية المحسوبة، والوسائط ، والثيوصوفيا ، والتحديق فى البلورات ، والفولكلور ، والغيلان . وكانت التفاحات الذهبية ، والرماة ، والخنازير السوداء ، وما إلى ذلك من شوارد ، تكثر (فى شعره) . وكثيراً ما يكون لشعره سحر تنويمى ، ولكنك لاتستطيع أن تحصل على السماء بالسحر ، خاصة إذا كنت – كالسيد ييتس – شخصا عاقلا جداً . ثم بدأ السيد ييتس ، بانتصار نمو عظيم ، يكتب – ومازال يكتب – بعضا من أجمل الشعر بلغتنا ؛ بعضا من أوضحه وأبسطه وأكثره مباشرة[1] .

إن عدد الناس القادرين على تذوق « كل الشعر » ضئيل جداً فيما يحتمل ، إن لم يكن مجرد حد نظرى . ولكن عدد الناس الذين يمكنهم أن يحصلوا على بعض المتعة والفائدة من الشعر كبير جداً فيما أعتقد . والنظرية المرضية تماماً ، التى تنطبق على كل شعر ، لاتكون كذلك إلا إذا أفرغت من كل محتوى ؛ فالسبب الأكثر شيوعاً لعدم إقناع نظرياتنا وتقريراتنا العامة عن الشعر هو أنها ، على حين أنها تجهر بكونها تنطبق على كل شعر ، تكون فى حقيقة الأمر نظريات عن – أو تعميمات من – مدى محدود من الشعر . وحتى عندما يميل شخصان ذو اذوق إلى الشعر نفسه ، فإن هذا الشعر يترتب فى ذهنيهما على شكل نماذج مختلفة بعض الشئ . ذلك أن ذوقنا الفردى فى الشعر يحمل الآثار التى لاتمحى لحيواتنا الفردية ، بكل خبراتها ، ممتعة كانت أو أليمة . ونحن نميل إما إلى أن نصوغ نظرية تغطى الشعر الذى نجده محركا لمشاعرنا أكثر من غيره ، أو نحن – وهذا أقل جدارة بأن يُغتفر – نختار الشعر الذى يمثل النظرية التى نرغب فى اعتناقها . فأنت لاتجد [مثلا] أرنولد يسوق مقتطفات من روتشستر أو سدلى . وليست هذه مجرد مسألة نزوة شخصية ؛ فكل عصر يتطلب أشياء مختلفة من الشعر ، برغم أن مطالبه تتعدل من وقت إلى آخر بما أعطاه الشاعر

(١) إن خير تحليل لضعف شعر السيد ييتس أعرفه إنما يوجد فى كتاب ريتشاردز «العلم والشعر» ولكنى لا إخال أن السيد ريتشاردز يتذوق تماماً أعمال السيد ييتس المتأخرة .

الجديد . وهكذا فإن نقدنا - من عصر إلى عصر - خليق بأن يعكس الأشياء التى يتطلبها العصر . ونحن لا نستطيع أن ننتظر من نقد أى رجل واحد ، أو أى عصر واحد ، أن يحتوى طبيعة الشعر بأكملها ، أو أن يستنفد كل فوائده ؛ فنقادنا المعاصرون ، كأسلافهم ، يقومون باستجابات معينة لمواقف معينة . وربما لم يكن هناك قارئان يوليان وجهيهما شطر الشعر بالمتطلبات نفسها على وجه التحديد ، فبين كل هذه المتطلبات من الشعر والاستجابات له هناك دائما عنصر باق مشترك ، كما أن ثمة معايير للكتابة الجيدة والرديئة مستقلة عن ما قد يتصادف لأحدنا أن يميل إليه أو ينفر منه . غير أن كل جهد لصياغة العنصر المشترك تحده حدود أناس معينين فى أماكن معينة وفى عصور معينة ؛ وهذه الحدود تتضح فى منظور التاريخ .

خـــاتمـــة

٣١ مارس ١٩٣٣

آمل ألا أكون في هذه المراجعة العابرة للنظريات ماضياً وحاضراً قد ولّدت انطباعا بأني أقدر قيمة مثل هذه النظريات بحسب درجة اقترابها من عقيدة أعتنقها شخصياً ، أو أني أستبعدها حسب ذلك ؛ فأنا على أتم وعي بحدود فى الاهتمامات لا أعتذر عنها ، ويعجز عن التفكير المستغلق ، فضلا عن نواحي قصور أقل من ذلك جدارة بالغفران . وليست لدى نظرية عامة خاصة بى ، ولكنى ، من ناحية أخرى ، لست خليقا بأن ألوح كمن يستبعد آراء الأخرين باللامبالاة التي قد يظن أن الممارس يستشعرها نحو من ينظرون عن صناعته ، وإنه لمن المنطقي – فيما أشعر – أن نكون على حذر من وجهات النظر التى تدعى للشعر أكثر مما ينبغي ، كما نكون على حذر من تلك التي تدعى له أقل مما ينبغي ، وأن نعترف بعدد من فوائد الشعر ، دون تسليم منا بأن الشعر ينبغي دائما وفى كل مكان أن يكون تابعاً لأى من هذه القواعد . وعلى حين أن نظريات الشعر يمكن اختبارها بقدرتها على إرهاف حساسيتنا ، ومن طريق زيادة فهمنا فإنه لاينبغى علينا أن نتطلب منها أن تفى حتى بغرض زيادة استمتاعنا بالشعر ، أكثر مما ينبغي علينا أن نتطلب من نظرية للأخلاق أن تكون قابلة للتطبيق على السلوك الإنسانى والتأثير فيه . إن التأمل النقدى – كالتأمل الفلسفي والبحث العلمي – ينبغى أن يكون حراً فى متابعة مجراه الخاص ؛ ولا يمكن أن ندعوه إلى الإبانة عن نتائج فورية . وأعتقد أن التأمل ، فى المسائل التي يثيرها (باعتدال حصيف) من شأنه أن يجنح إلى زيادة استمتاعنا .

أما أن هناك قياساً تمثيليا بين الخبرة الصوفية وبعض الطرق التى يُكتب بها الشعرفذاك ما لا أنكره . وأعتقد أن الأب بر يمون قد لاحظ جيداً الاختلافات وأوجه الشبه بين هذين الأمرين غير أني – كما قلت – لا أعلم بما إذا كان لهذا القياس دلالة بالنسبة لدارس الدين ، أو لعالم النفس فحسب فأنا أعلم – على سبيل المثال – أن بعض صور المرض أو الضعف أو فقر الدم قد تنتج (إذا كانت الظروف الأخرى مواتية) فيضانا من الشعر على نحو يدنو من وضع الكتابة الأوتوماتيكية ، برغم أنه – على خلاف الدعاوى التى يُدافع بها عن هذا النوع الأخير – من الواضح أن المادة قد ظلت تفرخ داخل الشاعر ، ولا يمكن أن تتجه الشكوك إلى أنها هدية من شيطان صديق أو

وقح . إن ما يكتبه المرء بهذه الطريقة قد ينجح فى الصمود لاختبار حالة ذهنية أكثر طبيعية . وهو يمنحنى انطباعاً - كما قلت لتوى - بأنه مرّ بمرحلة حضانة طويلة ، برغم أننا لانعرف - إلى أن تتكسر القشرة - أى نوع من البيض قد ظللنا جالسين فوقه . ويلوح أنه فى هذه اللحظات التى تتسم برفع مفاجئ لعبء القلق والخوف الذى يجثم على حياتنا اليومية على نحو بالغ الثبات إلى الحد الذى لا نفطن إليه معه ، إنما يحدث شئ سلبى ؛ بمعنى أنه ليس « إلهاما » على النحو الذى نفهمه عادة من هذه الكلمة ، وإنما هو تكسر لحواجز العادة القوية - التى تجنح إلى أن تعاود التشكل على نحو بالغ السرعة[1] . فثمة عائق يزاح لمدة لحظة . والشعور المصاحب لهذا ليس هو ما اصطلحنا على تسميته لذة إيجابية بقدر ما هو تخفف مفاجئ من عبء لايطاق .

وأنا أتفق مع بريمون ، ولعلى أمضى أبعد منه ، فى أنى أجد أن هذا التحريك لشخصيتنا اليومية الذى يؤدى إلى تعزيم ، وانبثاقة كلمات ، لا تكاد ندرك أنها من صنعنا (لأنه لم يُبذل فيها جهد) أمر مختلف تماماً عن الاستنارة الصوفية ؛ فهذه الأخيرة رؤيا قد تقترن بإدراك ؛ لأنك لن تتمكن قط من أن توصلها إلى أى شخص آخر أو حتى بإدراك ، لأنه عندما تمضى فلن يمكنك أن تسترجعها لنفسك . أما الأمر الأول فليس رؤيا . وإنما هو حركة تبلغ غايتها بترتيب للكلمات على الورق .

غير أنه يجمل بى أن أضيف تحفظاً واحداً . إنى خليق بأن أترد فى القول بأن الخبرة التى أشرت إليها مسئولة عن خلق كل أعمق الشعر المكتوب أو حتى أنها مسئولة دائما عن خير ما فى عمل الشاعر الواحد . وعلى قدر علمى ، فإنها قد تكون أكثر دلالة على فهم عالم النفس لشاعر معين ، أو لشاعر واحد فى مرحلة معينة ، منها لفهم أى إنسان للشعر . ومن المحقق أن بعض الأذهان الأشد رهافة قد تعمل على نحو بالغ الاختلاف . ولست أستطيع أن أفكر فى شكسپير أو دانتى على أنهما كانا يعتمدان على مثل هذه الإفراجات المتقلبة . وربما كان هذا لا يلقى ضوءاً على الشعر

(١) أود أن أورد تأكيداً لخبرتى الخاصة من كتاب السيد أ. إ. هاوسمان : «اسم الشعر وطبيعته» : «وموجز القول إنى إخال أن إنتاج الشعر ، فى مرحلته الأولى ، ليس عملية إيجابية بقدر ما هوعملية سلبية ولا إرادية . ولو أنى كنت ملزما لابتعريف الشعر وإنما بتسمية رتبة الأشياء التى ينتمى إليها لسميته إفرازا ، سواء كان إفرازا طبيعياً كإفراز شجر الشربين لزيت التربنتين ، أو إفرازاً مريضاً كإفراز المحار للؤلؤة . وإنى لإخال أن حالتى الشخصية - وإن كنت لا أستطيع أن أعالج هذه المسألة بالبراعة التى تعالجها بها المحارة - هى من النوع الأخير ؛ لأنى قلما كتبت شعرا دون أن أكون متوعكا صحياً . وكانت هذه التجربة - برغم متعتها - مثيرة للاضطراب عموما ، ومستنفدة للقوى » . وإنى لأستمد رضاء مضاعفا من الحقيقة الماثلة فى أنى لم أقرأ مقالة السيد هاوسمان إلا بعد أن كتبت سطورى هذه ببعض الوقت .

البتة . بل إنى لست متأكداً من أن الشعر الذى كتبته بهذه الطريقة هو خير ما كتبت . وعلى قدر علمى ، لم يتعرف أى ناقد قط على القطع التى فى ذهنى (وأنا أقول هذا) . إن الطريقة التى يكتب بها الشعر - على قدر ما تمضى معرفتنا بهذه الشئون الغامضة حتى الآن - لاتقدم أى مفتاح لمعرفة قيمته . غير أنه كما كتب نورتون فى رسالة إلى دكتور ل . ب . جاكس فى ١٩٠٧ : « لااعتقاد لدىَّ بأن آراء من نوع آرائى يحتمل ، فى أى مدة معقولة من الزمن ، أن يعتنقها عدد كبير من الناس » . ذلك أن الناس على استعداد دائما لأن يمسكوا بأى مرشد يساعدهم على أن يتبينوا أحسن الشعر ، دون أن يضطروا إلى الاعتماد على حساسيتهم وذوقهم الخاصين . إن الإيمان بالإلهام الصوفى مسئول عن الصيت المبالغ فيه الذى تتمتع به قصيدة «كوبلاخان» . من المحقق أن صور تلك الشذرة - مهما يكن منشؤها فى قراءات كولردج - قد غاصت إلى أعماق شعور كولردج « وتشربت وتحرت هناك - «هاتان اللؤلؤتان كانتا عينيه » ، ثم خرجت إلى ضوء النهار مرة وتحورت . ولكنها ليست مستخدمة ، فالقصيدة لم تكتب . إن المنظومة الواحدة ليست شعراً ، إلا إذا كانت القصيدة مكونة من منظومة واحدة . وحتى أفتن الأبيات إنما يستمد حياته من سياقه . فالتنظيم ضرورى كـ « الإلهام » . وإعادة خلق الكلمة والصورة التى تحدث ، على نحو متقطع فى شعر شاعر مثل كولردج تحدث على نحو لا يكاد يعرف التوقف فى شعر شكسبير ؛ فنحن نجده ، المرة تلو المرة ، فى استخدامه لكلمة من الكلمات يضفى عليها معنى جديداً ، أو يستخرج معنى كامنا . ونجد المرة تلو المرة أن الصورة الصائبة ، وقد تشبعت فى أثناء رقادها فى أعماق ذاكرته ، لن تلبث أن تبرز مثل أناديومين من البحر . وفى شعر شكسپير يكون لهذه الصورة أو الكلمة المولودة ولادة جديدة استخدام وتبرير منطقيان . وفى كثير من الشعر الجيد لايصل التنظيم إلى مثل هذا المستوى من المنطقية . وسآخذ مثالا سبق لى أن استخدمته في موضع آخر ، ويسرنى أن تتاح لى فرصة استخدامه مرة أخرى ، حيث أن النص الذى كان تحت يدى - فى المرة السابقة - لم يكن مضبوطا . إنه من مسرحية تشاپمان «بوسى دامبوا» :

« اهرب إلى حيث المساء الآتى من وديان أيبريا

يحمل على مناكبه المظلمة هيكيت

متوجة بخميلة من شجر البلوط : اهرب إلى حيث يحس الرجال

بمحور العجلات الملتهب ، وأولئك الذين يتعذبون

تحت مركبة الدب القطبى .... » .

لقد استعار تشاپمان هذه الأبيات ،كما يوضح الدكتور بواس ، من مسرحية سنيكا المسماة : « هرقل فوق جبل أو يتا » .

Hercules Oeteus

hic sub Aurora positis Sabaeis
dic sub occasu positis Hiberis
qui que sub plaustro patiuntur ursae
qui que .ferventi quatiiuntur axe.

هنا تحت الشرق حيث تقوم سبأ
هنا تحت المغرب حيث يقوم الغرب
أو تحت عربة الدب الأكبر حيث تكابد المجرة
أو تتأرجح بعجلتها المحمومة .

ومن المحتمل أن يكون قد استعارها أيضا من مسرحية «هرقل مجنونا» .

Hercules Furnea للمؤلف نفسه :

subartu solis, an suh cardine glacialis ursae ?

تحت مطلع الشمس أو تحت القطب
حيث شجرة الدب المتجمدة .

إن هناك – أولا – احتمال أن يكون لهذه الصورة قيمة شخصية متشربة – إذا جاز لى أن أقول ذلك – بالنسبة لسنيكا ، وقيمة أخرى بالنسبة لتشاپمان ، وقيمة ثالثة بالنسبة إلىّ ، أنا الذى استعرتها من تشاپمان مرتين . وأنا أذهب إلى أن ما يضفى عليها مثل هذه الحدة – فى كل حالة – إنما هو تشربها – لافى «الارتباطات» ، لأنى لا أريد أن أعود إلى هارتلى ، وإنما فى مشاعر أغمض من أن يستطيع أصحابها حتى أن يعرفوا ، على وجه الدقة ، كنهها . إن قراءات الشاعر لاتعدو ، بطبيعة الحال ، أن تشكل جانبا من صوره ؛ فإن صوره تنبع من كل حياته المرهفة الحس منذ الطفولة الباكرة . وإلا فلماذا نجد جميعا أنه من بين كل ما سمعناه أو رأيناه أو أحسسنا به فى حياتنا تعاودنا صور معينة مثقلة بالعاطفة أكثر من غيرها؟ مثلا: أغنية طائر معين ، أو وثبة سمكة معينة فى مكان وزمان معينين ، أو عبق زهرة معينة ، أو منظر امرأة

عجوز تدب على طول درب جبلى ألمانى ، أو ستة من الأحداث يرون من خلال نافذة مفتوحة وهم يلعبون الورق ليلا عند تقاطع سكة حديد فرنسية صغيرة ، حيث كانت تقوم طاحونة هوائية. مثل هذه الذكريات قد يكون له قيمة رمزية وإن لم يمكن تحديدها ، لأنها تغدو محملة بأعماق الإحساس التى لايمكننا النفوذ إليها . وقد نتساءل بالمثل قائلين : ما السبب فى أنه عندما نحاول أن نستعيد بصريا مدة ما من ماضينا لانجد متبقيا فى ذاكرتنا إلا المجموعات التالية القليلة من تلك اللقطات الخاطفة التى اختارتها الذاكرة اختيار تعسفياً ، أو تلك التذكارات الضعيفة الحائلة ؛ تذكارات لحظاتنا المشحونة بالعاطفة[1] .

وهذا الذى وصلت إليه ، هو أقصى ما تستطيع خبرتى أن تؤدى إليه ، فى هذا الاتجاه ؛ فلم يكن هدفى هو أن أفحص فحصاً كاملا أى نمط واحد من نظرية الشعر ؛ وأقل من ذلك أن يكون هدفى هو دحض هذا النمط ، وإنما الأحرى أنى أسعى إلى أن أشير إلى أنواع النقص والسرف التى لابد لنا من أن نتوقع وجودها فى كل نوع ، وأن أقول إن الاتجاه الراهن يجنح إلى أن يتوقع أكثر مما ينبغى – وليس أقل مما ينبغى – من الشعر . ليس فينا ، عندما نفكر فى الشعر، من هو بلا تحيزاته الخاصة : وإن انشغال الأب بريمون بالتصوف، وافتقار السيد ريتشاردز إلى الاهتمام باللاهوت ، لأمران يستويان فى الدلالة . وقد ارتفع صوت ، فى عصرنا ، بالتعبير عن نظرة من نوع مختلف : إنه صوت رجل كتب عدة قصائد مرمرقة هو نفسه ، وكان لديه استعداد للاهوت ، صوت ت . إ . هيوم :

« ثمة اتجاه عام إلى الظن بأن الشعر لا يعنى أكثر من التعبير عن العاطفة غير المشبعة . يقول الناس « ولكن كيف يمكن أن يكون لديك شعر بلا عاطفة ؟ » وأنت ترى ما يحدث : فهذا المستقبل يخيفهم . إن إحياء كلاسياً بالنسبة إليهم خليق بأن يعنى صحراء مجدبة ، وموت الشعر كما يفهمونه ، ولا يمكنه أن يأتى إلا ليسد الثغرة التى يسببها ذلك الموت . وهم لا يفهمون مطلقاً السبب فى أن هذه الروح الكلاسيّة الجافة يمكن أن تكون ضرورة إيجابية ومشروعة .. إن الهدف العظيم هو الوصف الدقيق والمنضبط والمحدد . وأول شئ هو أن ندرك مبلغ ما فى هذا من صعوبة على نحو غير

(١) يناقش السيد ريتشاردز هذه المسائل بطريقته فى الفصل الثانى والعشرين من كتابه «أصول النقد الأدبى» . وللتدليل على أن ثمة مناهج أخرى غير متجهه انظر مقالة بالغة التشويق عنوانها «الرمزية والنفس البدائية » بقلم أ . كبيه وج . أ . بيديه فى «مجلة الأدب المعاصر» (إبريل – يونيو ١٩٣٢) . والكاتبان اللذان قاما بعمل ميدانى فى مدغشقر يطبقان نظريات ليفى بريل ؛ فعندهما أن العقلية قبل المنطقية باقية فى الإنسان المتمدين ولكنها لاتتبدى إلا للشاعر أو من خلاله .

عادي .. إن للغة طبيعتها الخاصة ومواضعاتها الخاصة وأفكارها الجماعية . ومن طريق الجهد المركز للذهن وحده يمكنك أن تمسك بها ثانية من أجل هدفك الخاص » .

وينبغى علينا أن نلاحظ ، على الفور ، أن هذه ليست نظرية عامة فى الشعر ، وإنما هى تأكيد لمطالب نوع معين من الشعر في زمن الكاتب . وهي قد تصلح لأن تذكرنا بمدى تعدد أنواع الشعر ، ومدى التنوع الذى يتوسل به الشعر إلى أذهان وأجيال مختلفة ، ولكنها تستوى فى أهليتها لتذوقه .

إن أقصى حد للحديث النظرى عن طبيعة الشعر وجوهر الشعر - إذا كان هناك شئ بهذا الاسم - إنما ينتمي إلى دراسة علم الجمال ، وليس من شأن شاعر أو ناقد له مؤهلاتى المحدودة . أما أن وعى الذات الذى يتضمنه علم الجمال وعلم النفس يهدد باختراق حد الوعى أو لا يهدد فمسألة لا حاجة بى إلى أن أثيرها هنا . وربما كان تطرفى الخاص وحده هو الذى يحدو بى إلى الاعتقاد بأن مثل هذه المباحث خطرة إن لم تهتد بلاهوت صحيح . فالشاعر معنّى على نحو أشد حيوية بكثير بـ «الفوائد» الاجتماعية للشعر ، وبمكانه هو فى المجتمع . وربما كانت هذه المشكلة أشد إلحاحا على انتباهنا الواعى الآن منها فى أى وقت مضى . ففوائد الشعر تختلف - فيما هو محقق - باختلاف المجتمع ، وباختلاف الجمهور الموجه إليه الشعر . إن صعوبة الشعر (ويقال إن الشعر الحديث شعر صعب) قد تكون راجعة إلى سبب من بين عدة أسباب : فأولا قد تكون هناك أسباب شخصية تجعل من المتعذر على الشاعر أن يعبر عن نفسه إلا بطريقة غامضة ، وقد يكون هذا شيئا مؤسفا ، إلا أننا يجب - فيما أظن - أن نحمد الله لأن الشاعر قد استطاع أن يعبر عن نفسه على الإطلاق ؛ أو قد تكون الصعوبة راجعة إلى الجدة وحدها ؛ فنحن نعرف السخرية التى قوبل بها وردزورث وشلى وكيتس وتنسون وبراوننج على التوالى - وإن كان ينبغى لنا أن نلاحظ أن براوننج كان أول شاعر وصف بالصعوبة ، فى حين نلاحظ أن النقاد المعادين لهؤلاء الذين ذكرناهم وجدوهم يتسمون بالصعوبة ولكنهم وصفوهم بالحماقة ؛ أو قد تكون الصعوبة راجعة إلى أنه أوحى للقارئ ، أو أوحى لنفسه ، بأن القصيدة التى سيقدم على قراءتها صعبة . والقارئ العادى حين يحذره أحد من غموض قصيدة معرض لأن يرتمى فى حالة من الذعر لاتتفق أبدا مع ما ينبغي أن يتوافر فى عملية التلقي الشعرى ؛ فهو بدلا من أن يبدأ كما هو الأفضل بإرهاف حسه يبلبل حواسه برغبته فى أن يكون ذكياً ، وفى التنقيب العمّيق عن شئ ما دون أن يتبين ما هو هذا الشئ ، أو هو يبلبل حواسه برغبته فى ألا يخدعه الشاعر . وهناك ما يسمى بخوف الممثل على خشبة

المسرح ؛ ولكن ما يعانيه هؤلاء القراء هو خوف النظارة في المقاعد الخلفية أو في القاعة . أما القارئ الأنضج ، الذى بلغ فى هذه الأمور قدراً كبيراً من الصفاء ، فلا يشغل نفسه بمحاولة فهم القصيدة ، أو على الأقل لايشغل نفسه بذلك وهو يقرؤها لأول مرة . وإنى لأعلم أن بعض الشعر الذى أوثره بحبى لم أفهمه من أول مرة ، وبعضه الآخر لا أرانى على ثقة من أنى قد فهمته حتى الآن ، كشعر شكسبير مثلا . وأخيراً فهناك الصعوبة الناجمة عن ترك المؤلف شيئا اعتاد القارئ أن يجده حتى ليروح هذا الأخير - فى غمرة ارتباكه - يتلمس الطريق باحثًا عما لا وجود له ، ويربك ذهنه بالبحث عن نوع من « المعنى » ليس فى القصيدة ولم يود الشاعر أن يضمنه إياها .

إن الفائدة الأساسية لـ «معنى» القصيدة فى الأحوال العادية (لأنى أتحدث هنا مرة أخرى عن بعض أنواع الشعر وليس عنها كلها) هى إرضاء عادة من عادات القارئ وإلهاء ذهنه وتهدئته فى حين تعمل القصيدة عملها فيه ، كما أن اللص الذى نتخيله يحمل معه دائما قطعة من اللحم اللذيذ لكلب المنزل . وهذا موقف طبيعى أقره . ولكن أذهان الشعراء جميعا لا تعمل فى الاتجاه نفسه ؛ فبعضهم ، إذ يفترض أن هناك عقولا كعقله ، يضيق ذرعا بهذا « المعنى » الذى يبدو له غير لازم ، ويرى إمكانات التعمق من خلال محو المعنى . ولست أؤكد أن هذا الموقف مثالى ، ولكنى أذكر فقط أنه يتعين علينا كتابة الشعر بالطريقة التى نستطيع أن نكتبه بها ، وأن نتلقاه بالطريقة التى نجده عليها . وقد يكون علة ذلك أنه فى بعض الأزمنة التى يمر بها المجتمع يكون الشكل المنطلق صوابا ، وفى أزمنة أخرى يكون الشكل الأشد تركيزاً هو الصواب . وإنى لأومن بأنه لابد أن هناك كثيرين يحسون كما أحس بأن تأثير بعض شعراء القرن التاسع عشر العظام قد نال منه ضخامة إنتاجهم . فمن الآن - ابتغاء المتعة الصرف - يقرأ كل إنتاج وردزورث أو شلى أو حتى كيتس أو بالتأكيد براوننج وسوينبرن وأغلب الشعراء الفرنسيين فى ذلك القرن ؟ لست أؤمن بحال من الأحوال أن « القصيدة الطويلة » شئ مضى وانقضى ، ولكن لابد على الأقل أن يكون فى هذا الطول شئ أكثر مما يلوح أن أجدادنا كانوا يتطلبون . وعندنا أن أى شئ يمكن أن يعبر عنه بالجودة نفسها ، شعرا أو نثرا أجدر بأن يعبر عنه نثراً . وثمة قدر عظيم فى ميدان المعنى ينتمى إلى النثر أكثر من انتمائه إلى الشعر . إن عقيدة « الفن للفن » - وهى عقيدة خاطئة يتحدث الناس عنها أكثر مما يمارسونها - قد كانت تحوى هذا الدافع الصادق وراءها: أعنى أنها تبرهن على خطأ الشاعر حين يحاول أن يقوم بمهام غيره . ولكن الشعر يستطيع أن يتعلم من النثر قدر ما يستطيع أن يتعلم من سائر أنواع الشعر . وأظن أن تداخل النثر والشعر - كتداخل اللغات - من شروط الحيوية فى الأدب .

ونعود إلى مسألة الغموض : إننا إذا استثنينا كل ما ينبغي استثناؤه ، وأقررنا باحتمال وجود شعراء « يتّسمون بالصعوبة » أضال قامة لابد أن يظل جمهورهم ، على الدوام ، صغيراً ، أعتقد أن الشاعر يفضل ، كما هو طبيعي ، أن يكتب لأكبر عدد ممكن من الناس وأكثرهم تنوعا بقدر المستطاع ، وأن أنصاف المتعلمين والمتعلمين تعليماً سيئاً هم الذين يقفون في طريقه أكثر مما يفعل غير المتعلمين . وأنا شخصياً أفضل أن يكون جمهوري ممن لايعرفون القراءة ولا الكتابة[١] . فأكثر أنواع الشعر نفعا من الناحية الاجتماعية ، هو ذلك الذي يتمكن من أن ينفذ إلى كل سبل الإرضاء الحالية لذوق الجماهير ، وهي سبل ربما كانت من علامات التفكك الاجتماعي . وعندي أن الوسيط المثالي للشعر ، وأكثر الوسائل مباشرة لتحقيق «فائدة» الشعر الاجتماعي هو المسرح . إن أي مسرحية لشكسبير تنطوي على مستويات متعددة من الدلالة ؛ فهناك لأبسط المشاهدين العقدة ؛ وهناك لمن هم أميل إلى الأدب الكلمات والصياغة ؛ وهناك لمن هم أرهف أذنا الإيقاع ، وهناك للنظارة الذين هم على قدر أعظم من الحساسية والفهم معنى يكشف عن ذاته تدريجياً . ولست أعتقد أن تصنيف النظارة واضح المعالم إلى هذا الحد ، وإنما الأحرى أن يقال إن حساسية كل مشاهد تتأثر بهذه العناصر كلها في آن واحد ، وإن كان ذلك مع اختلاف في درجات الوعي . والمشاهد لايشعر بالضيق عند أي من هذه المستويات من وجود ما لا يفهمه ، أو من وجود ما لا يثير اهتمامه . وأستطيع أن أضع معناي في صيغة أوضح قليلا بأن أورد مثالا بسيطا . لقد صممت ذات مرة ، ووضعت مسودة مشهدين من مسرحية شعرية . وكان هدفي هو أن أخلق شخصية واحدة تكون حساسيتها وذكاؤها على مستوى أكثر النظارة حساسية وذكاء ، وتكون أحاديثها موجهة إليهم بقدر ما هي موجهة إلى سائر الشخصيات في المسرحية - أو بالأحرى تكون موجهة إلى هذا الجانب الأخير ، المفروض فيه أنه مادي حرفي الذهن ، عاجز عن الرؤيا ، يعي أن الجمهور يسترق السمع إليه . وكان ينبغي أن يكون ثمة تفاهم بين هذا البطل وعدد صغير من النظارة ، على حين يشارك بقية النظارة سائر شخصيات المسرحية استجاباتها . وربما كان هذا كله متعمدًا أكثر مما ينبغي ، ولكن على المرء أن يجرب ما وسعه ذلك .

إن كل شاعر ، فيما إخال ، خليق بأن يرغب في أن يتمكن من الاعتقاد بأن له فائدة اجتماعية مباشرة من نوع ما . ولست أعني بهذا - كما آمل أن أكون قد أوضحت - أنه يجمل به أن يتدخل في شئون عالم اللاهوت أو الواعظ أو عالم

(١) عن موضوع التعليم هناك بعض الملاحظات المفيدة في كتاب لورنس «فانتازيا اللاشعور» .

الاقتصاد أو عالم الاجتماع أو أى شخص آخر ، أو أنه يجمل به أن يفعل أى شئ غير كتابة الشعر ؛ الشعر الذى لايُعرف بمصطلح شئ آخر . إنه خليق بأن يرغب فى أن يكون ضربا من المسلى الشعبى ، وأن يتمكن من أن يجتر أفكاره الخاصة من وراء قناع مأسوى أو ملهوى . إنه خليق بأن يرغب فى أن ينقل مباهج الشعر لا إلى جمهور أكبر فحسب ، بل إلى مجموعات أكبر كذلك من الناس بصورة جماعية . والمسرح هو خير مكان لأداء هذا . ربما يكون هناك ، فيما يخال المرء ، بعض الاشباع فى إثارة هذه المتعة الجماعية لتقدم تعويضا فوريا عن آلام تحويل الدم إلى حبر . أما والأمور على ما هى عليه ، ولما كان لابد لها من أن تظل كذلك على الدوام - أساسا - فإن الشعر ليس وظيفة حياة ، وإنما هو لعبة ؛ فما من شاعر أمين يستطيع أن يشعر بأنه واثق تمام الثقة من أن ما كتبه ذو قيمة باقية على الزمن ؛ لأنه ربما يكون قد بدّد وقته وشوش حياته مقابل لاشئ . وعلى هذا فإنه يكون من الأفضل أن يظفر على الأقل بالرضاء الناجم عن أن يكون له دور يلعبه فى المجتمع ، فى مثل قيمة دور ممثل صالات الموسيقى الهزلى . أضف إلى ذلك أن المسرح ، بالمتطلبات الفنية التى يتطلبها ، وبالحدود التى يفرضها على المؤلف ، وذلك بالتزامه بأن يحافظ ، على مدى مدة محددة من الزمن ، على اهتمام مجموعة كبيرة من الناس غير مستعدة ، وليست نافذة الإدراك تماماً ، وبمشاكله التى يتعين دائما حلها ، فيه ما يكفى لأن يجعل عقل الشاعر الواعى مشغولا انشغالا كاملا ، كما يكون عقل الرسام مشغولا بمعالجة أدواته . ولو أمكن للمؤلف ، بالإضافة إلى المحافظة على اهتمام جمع من الناس طوال تلك المدة ، أن يكتب مسرحية هى شعر حقيقى لكان ذلك أفضل .

ولم أحاول أن أقدم أى تعريف للشعر ؛ لأنى لا أستطيع أن أفكر فى أى تعريف لايفترض أن القارئ يعرف ماهية الشعر مقدماً ، أو لا يزيف بما يتركه أكثر مما يمكنه احتواؤه . وأجرؤ على القول بأن الشعر يبدأ بهمجى يقرع طبلة فى غابة ، وهو يظل محتفظاً بهذا العنصر الأساس من القرع والإيقاع . ويستطيع المرء - إذا أسرف فى الخيال - أن يقول إن الشاعر أقدم من سائر الكائنات الإنسانية . ولكنى لا أود أن أغرى بأن أنهى حديثى بهذا النوع من الصور المنمقة . والأحرى أنى قد ألححت على تنوع الشعر ؛ وهو تنوع بالغ الضخامة إلى الحد الذى تلوح معه كل الأنواع غير مشتركة فى شئ عدا إيقاع النظم بدلا من إيقاع النثر ؛ وهذا لايخبرك بالكثير عن كل الشعر . بدهى أن الشعر لاينبغى تعريفه باستخداماته ؛ فهو إذا احتفل بمناسبة عامة أو بمهرجان ، أو زين طقساً دينيا ، أو سلى جمعا ، كان ذلك أفضل . وهو قد يحدث

ثورات فى الحساسية من النوع الذى نحتاج إليه بين حين وآخر ، وقد يساعد على كسر أنماط الإدراك والتقييم التقليدية التى تتشكل دائما ، ويجعل الناس يرون العالم رؤية جديدة ، أو يرون جزءاً جديداً منه ، وقد يجعلنا من حين لآخر أشد وعياً بعض الشئ بتلك المشاعر الأعمق غوراً ، التى لا إسم لها ، والتى تشكل الطبقة السفلية لوجودنا ، والتى قلما ننفذ إليها ، لأن حيواتنا هى فى أغلب الأحيان بمثابة روغان دائم من أنفسنا ، وروغان من العالم المرئى والمحسوس . غير أن القول بهذا كله لايعدو أن يكون قولا بما تعرفونه سلفا ، إذا كنتم قد شعرتم بالشعر ، وفكرتم فى مشاعركم . وإنى لأخشى أن أكون ، طوال هذه المحاضرات ، قد تعديت فعلا الحدود التى يدلنى قليل من المعرفة بالنفس على أنها حدى الملائم . ولئن كان الأمر ، كما لاحظ چيمز تومسون ، هو أن « الشفاه لاتغنى إلا حين تعجز عن التقبيل » ، فلربما كان الشعراء أيضا لايتحدثون إلا حين يعجزون عن التغنى . وإنى لراضٍ بأن أقف بحديثى النظرى عن الشعر عند هذه النقطة ؛ فإن شبح كولردچ الحزين يومئ إلى من بين الظلال .

كتاب

« وراء آلهة غريبة »

(١٩٣٤)

وراء آلهة غريبة

كتاب تمهيدى فى الهرطقة الحديثة

محاضرات بيج باربور

بجامعة ڤرچينيا

١٩٣٣

وإذ تدخل ، فكر فى هذه الأمور

فإذا وجدتنى كاذبا

قل إنى أفتقر إلى البصيرة

- أوديب ملكا ، السطور ٤٦٠ - ٤٦٢

إلـى آلفـرد وآدا شـيفـلـد

Das Chaos in der 'Literatur', die mit vagen Grenzen zwar, aber immer noch deutlicher ein Gebiet für sich ist, sie, die in gesunden Zeiten ein relativ reiner, gefälliger Spiegel aller herschenden Dinge und Undinge ist, in Kran ken, chaotischen ein selber trüber all der trüben Dinge und Ideen, die es gibt, ist zur cloaca maxima geworden. Jegliche Unordnung im Humanen, im Menschen selber-ich sprach von dem dreifachen Gesichtspunkt, unter dem sie betrachtet werden kann, dem Primat der Lust, dem Primat der Sentimentalität, dem Primat der technischen Intelligenz-an Stelle der einzig wahren hierarchischen Ordnung, des Primates des Geistes und des Spiritualen- jegliche Unordnung findet ihr relativ klares oder meist selber noch neuerlich verzerrtes Bild in der Literatur dieser Tage.

- THEODOR HAECKER : Was ist der Mensch? p. 65.

«إن العماء – وإن كنت أعترف بأنه زاوية نظر مازال تعريفها غامضا – يجنح على نحو متزايد إلى أن يطبع الأدب بمنظوره الفريد ؛ وفى عصور أصح من عصرنا ، كان الأدب بحيث يقدم مرآة عزيزة مبهجة تستطيع أن تفرق بين ماله معنى وما لا يعنى شيئا . أما فى مجتمعنا العليل المخلوع الأوصال فقد غدا مرآة غائمة لأكثر القيم والأفكار اختلاطا ، وغدا مثل مجارى روما القديمة . إن كل عكس للقيم الصادقة لدى الإنسانية ولدى الأفراد – وأنا إنما أتحدث عن وجهة النظر الثلاثية الأطراف حيث نستطيع أن نرى أولوية تعطى للرغبة ، وللعاطفية المسرفة ، وللذكاء التقنى ، بدلا من الهرمية الوحيدة الصادقة للقيم ، حيث يأخذ العقل والروح بالزمام – أقول إن كل عكس للقيم الصادقة يجد صورته الواضحة أو – فى أكثر الأحيان – صورته المحرفة فى أدب عصرنا » .

ثيودور هيكر – **ما الإنسان ؟** – ص ٦٥ .

تصدير

إن العالم الحديث يحط Le monde moderne avilit . وهو أيضا يضيق النظرة ويستطيع أيضا أن يفسد .

لم أضطلع بالمحاضرات الثلاث التالية على انها تدريبات فى النقد الأدبى . ولئن أصر القارئ على اعتبارها كذلك فإنى أود أن أحتاط من سوء الفهم إلى أبعد حد مستطاع . ليس المراد بهذه المحاضرات أن تقدم ، حتى فى أكثر الصور اختصارا ، آرائى فى عمل الكتاب المعاصرين : وإنما هى معنية بأفكار معينة لجأت ، على سبيل التمثيل لها ، إلى عمل بعض من الكتاب المحدثين القلائل الذين أجدنى على معرفة بعملهم . ولست معنيا فى المحل الأول لا بأهميتهم المطلقة ولا بأهميتهم من حيث نسبة بعضهم إلى بعض . وثمة كتاب آخرون – كان ينبغى إدراجهم فى أى مسح أدبى لعصرنا – لم يذكروا أو لم يذكروا إلا لماما ، لأنهم لايقدمون تمثيلا موفقا لدعواى ، أو لأنهم استثناءات نادرة منها ؛ أو لأنى لا أعرف عملهم . وإنى لعلى ثقة من أن أولئك الذين ناقشتهم هم من بين أحسن الكتاب . وبالنسبة لغرضى لم تكن هناك فائدة من ذكر كتاب الدرجة الثانية . وعلى ذلك فإن المدى الذى نقدت به الكتاب الذين وجدت أسماؤهم لها مكانا هنا يصلح مقياسا من نوع ما لاحترامى لهم . وأجرؤ على القول بأن بوسع الناقد المحايد أن يجد فى كتاباتى عرقا من الخطأ يعادل ما وجدت فى أعمالهم غنى . ولئن كان مثل هذا الخطأ موجوداً ، إنه ليحتمل أن أكون آخر شخص يمكنه أن يراه . ولكن وجوده واكتشافه لايدينان ما أقوله هنا بأكثر مما كان غيابه خليقا أن يؤكده . ثمة ولا ريب شئ من حب الاستطلاع لمعرفة رأى أى كاتب فى معاصريه : وهو استطلاع أقل صلة بالنقد الأدبى منه بالقيل والقال فى الأدب . وآمل أن يخيب ظن القارئ الذى يتناول هذه المقالة متوقعاً ذلك . فلست على يقين من قدرتى على نقد معاصرى كفنانين . ولم أعتل منصة هذه المحاضرات إلا فى دور الأخلاقى .

لم أحاول أن أخفى – وإنما سرنى بالأحرى أن أذكر القارئ – أن هذه محاضرات ، وإنها ألفت بهدف التوصيل الشفوى إلى جمهور معين . إن ماتتطلبه المؤسسة هو أن تنشر المحاضرات ، لاأن يكتب كتاب فيما بعد عن نفس الموضوع . وإن المحاضرة التى تؤلف للمنصة لايمكن تحويلها إلى أى شئ آخر . ويسرنى أن يستبقى القارئ هذا فى ذهنه عندما يجد أن بعض الأفكار قد طرحت دون وصف كامل لتاريخها أو أنشطتها ، وأن أفكاراً أخرى قد طرحت بصورة مطلقة ودون تحفظات .

وأنا أدرك أن تأكيدى لأيلولة التجديف إلى الزوال قد يكون ، على هذا النحو ، موضع لوم ، بيد أنى لو كنت نميت الدقائق والحدود التى تتجلى لذهن الباحث المسيحى لاحتجت على الأقل إلى حيز محاضرة كاملة . وما كان يعنينى أن أقوم به لايعدو أن أفسر أن تهمة التجديف لم تكن من التهم التى أرغب فى إيثارها إزاء الأدب الحديث .

قد يقال إنه ما من تجديف بوسعه أن يكون لفظيا خالصاً ، وقد يقال أيضا إن لمصطلح « تجديف » معنى أعمق يكون به بعض الكتاب المحدثين (ومن المحتمل أن أكون من بينهم) مذنبين على نحو خطير .

وفى مثل هذه المسائل ، كما فى كل شئ - ربما - لابد لى من أن أعتمد على بعض حسن النية من جانب القارئ . لست أود أن أعظ المهتدين وحدهم ، وإنما فى المحل الأول أولئك الذين ، إذ لم يسبق لهم قط أن طبقوا أصولا معنوية على الأدب صراحة - بل ربما كانوا يؤمنون ، بضمير حى أنه لا يجمل بهم أن يطبقوها بهذه الطريقة على « الأعمال الفنية » - يمكن ، فيما يحتمل ، أن يهتدوا . ولست أحتج أو أستدل أو أدخل فى جدال مع الذين آراؤهم مناهضة ، جذرياً ، للآراء التى من نوع آرائى . يلوح لى ، فى عصرنا ، أن الجدال حول المسائل الجذرية حقيقة عقيم . فهو لايمكن أن يمارس على نحو مفيد إلا حيث يوجد فهم مشترك . وإنه لبتطلب افتراضات مشتركة وربما كانت الافتراضات التى لا تعدوأن تكون مشعوراً بها أهم من تلك التى يمكن صياغتها وإن الحدة التى تصحب كثيرا من النقاش لعلامة على اختلافات هى من الضخامة إلى الحد الذى لايوجد معه ما يناقش فيه . وإنا لنخبر اختلافات عميقة مع بعض معاصرينا إلى الحد الذى يكون أقرب موازٍ له هو الاختلاف بين عقلية فترة من الزمن وفترة أخرى . ففى مجتمع كمجتمعنا ، نخرت فيه ديدان اللبرالية ، يكون الشئ الوحيد الممكن للشخص ذى المعتقدات القوية هو أن يقرر وجهة نظره ، ويدع الأمر عند ذلك .

وإنى لأود أن أعبر عن شكرى للأستاذ ولبرنلسون ، ولجنة محاضرات بيج باربور ، وأعضاء كلية جامعة فرچينيا ، ممن أعانوا على جعل زيارتى لفرچينيا ذكرى مبهجة جداً ، ولمضيفى الأستاذ سكوت بوكانان وزوجته ، وللأستاذ بوكانان على أحاديث واقتراحات نشأت هذه المحاضرات منها ، وللموقر م . سى . دارسى (من جمعية يسوع) ، ولستر ف .ف . مورلى على نقداتهما . ويسرنى أن أفكر فى أن هذه المحاضرات قد ألقيت فى إحدى المؤسسات التعليمية الأمريكية الأقدم والأصغر والأكثر تهذيباً ، واحدة من تلك التى يلوح أن بعض آثار التعليم التقليدى مازالت باقية فيها .

ربما كنت مخطئا ؛ ولكنى إذا لم أكن كذلك أتمنى أن أتمكن من تشجيع مثل هذه المؤسسات على المحافظة على اتصالاتها بالماضى ، لأنها - إن فعلت - إنما تحافظ بذلك على اتصالاتها بأى مستقبل جدير أن يتصل به .

ت . س . إ

لندن ، يناير ١٩٣٤

وراء آلهة غريبة

- ١ -

منذ بضع سنوات خلت كتبت مقالة عنوانها «التقاليد والموهبة الفردية» . وأثناء السنوات الخمس عشرة التالية ، اكتشفت أو وجه نظرى إلى بعض ما اشتملت عليه من صياغة غير مرضية وقياس تمثيلي واحد ، على الأقل ، أكثر من أن يكون مجرد مجلبة للشك . بيد أني لاأدحض ما كتبت في تلك المقالة أكثر مما يجمل بي أن أتوقعه بعد مرور مثل هذه الفترة من الزمن . طبيعي أن المشكلة لاتبدو لي من البساطة بالقدر الذى بدت عليه آنذاك ، ولا أنا بالذى يسعنى أن أعالجها الآن على أنها مشكلة أدبية صرف . إن ما أنوى أن أحاوله في هذه المحاضرات الثلاث هو أن أرسم خطوط المسألة كما أتصورها الآن .

وقد لاح لى أن من الملائم أن أنتهز هذه الفرصة، فرصة زيارتى الأولى لڤرچينيا ، كى أعيد صياغة موقفى . إن لديكم هنا - على ما أتخيل - ذكرى ما على الأقل لـ « تقليد » كاد تدفق السكان الأجانب يمحوه فى بعض أجزاء من الشمال ، ولم يوطد أقدامه قط فى الغرب : رغم أنه ليس لنا أن نتوقع من أى تقليد هنا ، أكثر مما هو الشأن فى أى مكان آخر ، أن يوجد فى حالة نمو صحي ومزدهر . لقد اهتممت كثيراً - منذ نشر ، لبضع سنوات خلت ، كتاب عنوانه «سأتخذ موقفى» - بما يدعى أحيانا : الحركة الزراعية فى الجنوب ، وإنى لأتطلع إلى أى مزيد من تقريرات هذه الجماعة ذاتها من الكتاب . وهل لى أن أقول إن انطباعاتى الأولى - والسطحية بلاشك - عن بلدكم - وأنا هنا أتحدث كأحد أبناء نيو إنجلند - قد دعمت شعورى بالتعاطف مع أولئك الكتاب : فمن المؤكد أنه لايسع من يعبر البوتوماك لأول مرة ، إلا أن تدهشه فروق هى من الضخامة إلى الحد الذى لايمكن معه لزوالها إلا أن يعنى موت كلا الثقافتين . وقد أفضى بى سابقا إلى أن أتساءل - عند سفرى من بوسطن إلى نيويورك - ترى عند أى نقطة تكف كونتكت عن أن تكون من ولايات نيو إنجلند ، وتتحول إلى إحدى ضواحى نيويورك ؟ ولكن العبور إلى ڤرچينيا خبرة مؤكدة كالعبور من انجلترا إلى ويلز ، بل تكاد تعادل فى تحددها عبور القنال الإنجليزى . وإن الاختلافات هنا - رغم عدم وجود اختلاف فى اللغة أو الجنس يدعمها - قد عاشت رغم الضغط الهائل ، يريد لينحو بها منحى الرتابة الذى مارسه التوسع الصناعى فى الجزء

الأخير من القرن التاسع عشر والجزء الأول من القرن العشرين . من المحقق أن الحرب الأهلية كانت أكبر كارثة فى التاريخ الأمريكى بأكمله . ويعادل ذلك يقينا أنها كارثة لم يشف منها البلد قط ، ولعله لن يفعل . فنحن دائما على استعداد أكثر مما ينبغى لأن نفترض أن الآثار الطيبة للحرب ، إن وجدت ، تبقى على نحو دائم على حين أن الآثار السيئة يمحوها الزمن . ومع ذلك إخال أن فرص إعادة إقامة ثقافة محلية ربما كانت أفضل هنا منها فى نيو إنجلند . فأنتم أبعد عن نيويورك . وقد كنتم أقل تعرضا للتصنيع وللغزو من جانب الأجناس الأجنبية ، كما أن تربتكم أغنى .

إن مشاعرى المحلية قد حركها ، على نحو محزن جدا ، أول نظرة لى إلى نيو إنجلند ، عند وصولى من مونتريال ، وسفرى طوال اليوم عبر إقليم ڤيرمونت الجديب الجميل . لقد كانت هذه التلال ذات يوم ، فيما أظن ، مغطاة بغابة بدائية ، ولكن الغابة أزيلت لتصير مراعى لأغنام المستوطنين الإنجليز ، والآن قد اختفت الأغنام ، وأغلب سلالة أولئك المستوطنين ، وظهرت غابة جديدة تتوقد بالمجد الكئيب لأشجار القيقب والزان والبتولا ، فى شهر أكتوبر ، متناثرة بين النباتات دائمة الخضرة ، ويعد هذا الموكب من برية قرمزية وذهبية وأرجوانية تنحدر إلى البلدان نصف الميتة ، ذات الطواحين ، جنوبى نيوهامبشير ومساشوستس . ليست الأراضى الأشد خصبا ، أو الأحسن مناخاً ، هى – بالضرورة – التى تلوح لى أسعد أرض ، وإنما هى التى نجد فيها أن نضالا طويلا من أجل التكيف بين الإنسان وبيئته قد أبرز أفضل صفات الاثنين ، والتى صاغت فيها أجيال متعددة من جنس واحد المنظر الطبيعى ، وعدل فيها المنظر الطبيعى – بدوره – الجنس بما يلائم طابعه . وقد لاحت لى جبال نيو إنجلند برهانا على نجاح إنسانى هو من الضآلة والعرضية إلى حد لاح معه أبعث على اليأس من الصحراء .

وأنا أعلم حق العلم أن هدف « الزراعيين الجدد » فى الجنوب سيوصف بأنه كيخوتى ، وإنه وقفة بلا أمل إلى جانب قضية خسرت قبل أن يولدوا بزمن طويل . وسيقال إن تيار الجبرية الاقتصادية بأكمله ضدهم ، وإن الجبرية الاقتصادية اليوم إله نركع أمامه ونعبده بكل أنواع الموسيقى . وأعتقد أن هذه المسائل يمكن أن يقررها ، فى نهاية المطاف ، ما يريده الناس ، وأنه عندما تقبل الجمهرة أى شئ على أنه أمر مستحسن يمكن قلب القوانين الاقتصادية من أجل الوصول إليه ، وأنه لايهم فى الوقت الحاضر أن تكون أى إجراءات مطروحة عملية، قدر ما يهم أن يكون الهدف هدفاً طيباً، والبدائل غير محتملة . وثمة فى المرحلة الراهنة صعوبات أشد جدية تتعلق بإحياء تقليد

أو إقراره وطريقة للحياة ، مما يتطلب النظر فيه فوراً .

ليست التقاليد فقط ، أو حتى فى المحل الأول ، هى الحفاظ على معتقدات قطعية معينة . فهذه معتقدات قد صارت تتخذ شكلها الحى فى مجرى تشكل تقليد . إن ما أعنيه بالتقاليد إنما يتضمن كل تلك الأفعال والعادات والأعراف المعتادة من أكثر الطقوس دينية دلالة إلى طريقتنا المتعارف عليها فى تحية غريب ، مما يمثل رابطة الدم لـ « نفس الشعب الذى يعيش فى نفس المكان » . وهى تتضمن قدراً كبيراً مما يمكن تسميته **محرمات** : أما كون هذه الكلمة لاتستخدم في عصرنا إلا بمعنى انتقاصى فهو ، فى نظرى ، من الغرائب التى لها دلالة . ونحن عادة لا نعى هذه النقاط ، أو نعى أهميتها ، إلا بعد أن تبدأ فى الإجداب ، كما أننا نفطن إلى أوراق الشجرة حينما تبدأ رياح الخريف فى إسقاطها – وعندما تتوقف ، منفصلة ، عن أن تكون حية . إن الطاقة قد تبدد ، عند تلك النقطة ، فى جهد جنونى لجمع الأوراق إذ تتساقط وإلصاقها بالأغصان : ولكن الشجرة السليمة هى التى تخرج أوراقاً جديدة ، أما الشجرة الجافة فينبغى قطعها . ونحن دائماً مهددون – فى تشبثنا بتقليد قديم أو محاولتنا إعادة إقرار تقليد ما – بأن نخلط بين الحيوى وغير الأساسى ، بين الحقيقى والعاطفى . أما ثانى خطر يتهددنا فهو أن نربط بين التقاليد وما لا يتحرك ، وأن ننظر إليها على أنها شئ معاد لكل تغير ، وأن نرمى إلى العودة إلى وضع سابق نتصور أنه قادر على البقاء دائما ، بدلا من أن نرمى إلى إيقاظ الحياة التى أنتجت ذلك الوضع فى زمنه .

ليس من المفيد لنا أن ننغمس فى موقف عاطفى من الماضى ، وذلك لشئ واحد . إنه حتى فى أفضل التقاليد الحية ثمة دائما خليط من الحسن والردئ ، وكثير مما يستحق النقد ، ولسبب آخر هو أن التقاليد ليست مسألة مشاعر فقط . ولانحن نستطيع آمنين ، دون فحص نقدى جداً ، أن ننقب بعناد فى بضع أفكار قطعية ، لأن ما هو اعتقاد صحى فى وقت من الأوقات قد يغدو – إلا أن يكون واحداً من الأشياء الأساسية القليلة – تحيزا ضاراً فى وقت آخر . كذلك لايجمل بنا أن نتعلق بالتقاليد على أنها سبيل لتأكيد تفوقنا على الشعوب الأقل منا حظاً . فالذى نستطيع أن نفعله هو أن نستخدم أذهاننا ، متذكرين أن تقليداً بلا ذكاء إنما هو أمر لايستحق الاحتفاظ به ، لكى نكتشف ما هى أفضل حياة لنا ، لا كتجريد سياسى وإنما كشعب معين فى مكان معين ، وما الجدير بأن يحتفظ به من الماضى ، وما الذى ينبغى رفضه ، وما الأوضاع ، فى نطاق قدرتنا على الإيجاد ، التى من شأنها أن تولد المجتمع الذى نرغب فيه . من الواضح أن الثبات ضرورى . ليس من المحتمل أن تنمى تقليداً إلا إذا كانت

بنية السكان ميسورة الحال نسبياً حيث هى ، بحيث لايوجد ما يدفعها أو يضغط عليها لأن تنتقل من مكانها . ينبغى أن يكون السكان متجانسين ، فحيث توجد ثقافتان أو أكثر فى نفس المكان يحتمل إما أن تكونا واعيتين بذواتهما على نحو عنيف ، أو أن يدخلهما غش ، كلتيهما[1] . والأهم من ذلك هو وحدة الخلفية الدينية . وإن أسباب العنصر والدين لتجتمع على جعل أى عدد كبير من اليهود أحرار الفكر أمراً غير مرغوب فيه . ينبغى أن يكون ثمة توازن أمثل بين الحضرى والريفى ، بين النمو الزراعى والصناعى . وإن روح التسامح الزائد عن الحد لما ينبغى أن يؤسف له . وينبغى أن نتذكر أيضا أنه - رغم كل وسيلة انتقال يمكن ابتداعها - لابد للمجتمع المحلى أن يكون دائما أبقى المجتمعات ، وأن مفهوم الأمة ليس بحال من الأحوال ثابتاً لايعروه تغيير[2] . إنه - إذا جاز القول - ليس سوى دائرة مذبذبة من الولاءات بين مركز الأسرة والمجتمع المحلى وهامش البشرية برمتها . وقوته وحجمه الجغرافى يعتمدان على شمولية طريقة حياة تحقق التناغم بين أجزاء ذات خصائص محلية متميزة وخاصة بها . وعندما لايغدو أكثر من آلة متمركزة فإنه قد يؤثر فى بعض أجزائه تأثيراً معوقاً ، أو ما تعتقد هذه الأجزاء أنه معوق ، ونجد الحركات الإقليمية التى ظهرت فى السنوات الأخيرة . إنما من قوانين الطبيعة أن الوطنية المحلية ، عندما تمثل تقليداً وثقافة متميزين ، تكون لها الأولوية على وطنية قومية أكثر تجريداً . ويخلق بهذه الملحوظة أن تكون أشد ثقلا إذ ينطق بها يانكى .

حتى الآن لم أتفوه إلا ببضع عقائد نماها جميعاً كتاب آخرون[3] . ولست أنوى أن أتعدى على ميادينهم . لقد أردت ببساطة أن أشير إلى ما يوحى إلى به مصطلح

(١) وإلا فقد تحصل على نظام **طبق** ، يقوم على تمييزات أصلية على أساس العنصر ، كما فى الهند : وهذه مسألة بالغة الاختلاف عن **الطبقات** التى تفترض مسبقاً تجانساً فى العنصر ومساواة جذرية . بيد أن الطبقات الاجتماعية ، باعتبارها متميزة عن الطبقات الاقتصادية ، لايكاد يكون لها وجود اليوم .

(٢) «لكى نضع العمل الافتدائى للإيمان المسيحى - فى نطاق الشئون الاجتماعية - فى مهاده الملائم ، يلزم أن يتضح فى أذهاننا ، منذ البداية ، أن الوعى بـ « **الأمة** » باعتبارها الوحدة الاجتماعية خبرة بالغة الحداثة والعرضية . وهو ينتمى إلى فترة تاريخية محدودة ، ويرتبط بأحداث محددة بعينها ، ونظريات فى المجتمع ، واتجاهات إزاء الحياة ككل » ف . ا . ديمانت ، **الله والإنسان والمجتمع** ، ص ١٤٦ .

(٣) ومهما يكن من أمر فإنى لا أود أن أجعل أيا منهم مسئولا عن آرائى ، أو عن أى آراء قد يجدها القارئ مجلبة للضيق . وفى ذهنى مستر تشسترتن ومذهبه فى « التوزيعية » ومستر كرستوفر دوسون (**صنع أوربا**) ومستر ديمانت ومستر م . ب . ركيت وزملاؤهم . فى ذهنى أيضاً آراء مستر آلن تيت وأصدقائه كما تتجلى فى كتاب **سأتخذ موقفى** وآراء عديد من القوميين الاسكتلنديين .

التقاليد قبل أن أتقدم إلى ربطه بمفهوم **السنة** ، وهو ما يلوح لى أشد جذرية (وكذلك الخروج على السنة ، الذى سأستخدم أيضا فى وصفه كلمة **هرطقة**) من كلمتى **كلاسية ورومانتيكية** اللتين كثيراً ما تستخدمان .

وكما أننا نستخدم مصطلح « تقليد » لكى يشمل أكثر من « معتقدات دينية تقليدية » فإنى أضفى هنا على مصطلح « سنة » شمولا مشابها . ورغم أنى أعتقد ، بطبيعة الحال ، أن التقليد الصائب لنا ينبغى أن يكون أيضاً تقليداً مسيحياً ، وأن السنة عموما تتضمن السنة المسيحية فإنى لا أنوى أن أنتهى بهذه السلسلة من المحاضرات إلى نتيجة لاهوتية . إن العلاقة بين التقليد والسنة فى الماضى واضحة بما فيه الكفاية ، كما هو واضح أيضا الاختلاف الكبير الذى قد يقوم بين مسيحى سنى وعضو فى حزب التورى (المحافظين) . بيد أن المحافظة – على قدر ما وجدت ، وعلى قدر ما كانت ذكية ، وليست مجرد اسم للسياسة الحزبية التى تعيش من اليد إلى الفم – قد ارتبطت بالدفاع عن التقاليد ، مثاليا إن لم يكن فعلا ، فى أكثر الأحيان . ومن ناحية أخرى قد كان هناك قطعاً ، منذ مائة عام خلت ، علاقة بين الليبرالية التى هاجمت الكنيسة والليبرالية التى ظهرت فى السياسة . وحسب ما يقوله معاصر لنا ، هو وليم بامر ، فإن الجماعة الأولى من اللبراليين :

« كانت تواقة إلى أن تمحو من كتاب الصلاة الاعتقاد بالأناجيل المقدسة ، وقوانين الإيمان ، والتكفير ، وعبادة المسيح . ودعت إلى قبول الموحدين المعطلين على أنهم رفاق فى الإيمان . إنهم يريدون أن ينزعوا أحشاء كتاب الصلاة ، ويردوا البنود إلى كتاب صيغ دينية ربوبى ، ويقضوا على كل خضوع أو تمسك بكتب الصيغ الدينية ، ويردوا الدين إلى حالة فوضى وتفكك . وقد كانت هذه الأفكار واسعة الانتشار . ودوفع عنها فى منشورات لاحصر لها ، وتلقاها بشراهة جمهور ديمقراطى لاتفكير لديه ... والمسيحية ، كما وجدت لثمانية عشر قرنا ، لم تكن ممثلة فى هذا الاضطراب . »[1] .

وإنه ليحسن بنا أن نتذكر أن هذا النوع من الليبرالية كان مزدهراً منذ قرن مضى ، ويحسن بنا أيضا أن نتذكر أنه مازال يزدهر . ومنذ شهور ليست بعيدة قرأت مقالة لكاهن لبرالى بارز احتفظت منها بالجملة التالية :

«ثمة الآن – فى متناول أيدينا – جهاز ، وإن لم يكن بمقدوره اكتشاف الحقيقة ، فإنه كفء تماماً لأن يعرف ويقضى على بنية الخطأ غير المتناسبة التى وجدت لها

(١) وردت فى **الكاثوليكية الشمالية** ، ص ٩ .

مستقراً فى عقائدنا وقواعدنا . إن عدم الصدق من حيث الوقائع ، والاستنتاج المغلوط ، يمحيان بثبات من البنية الوراثية للإيمان الدينى وممارسة الأخلاق » .

وكيلا أقصر أمثلتى على اللاهوت سأورد من ممارس لبرالى آخر معاصر ، هو ناقد أدبى هذه المرة :

« إن كثيراً من شعراء عصرنا وكتابه المسرحيين ، إذ أعانهم التحليل النفسى الذى زودهم بأسلحة جديدة ، قد نقبوا فى أغوار أكثر المركبات البشرية التواء ، كاشفين عنها بمشرط جراح ، أكثر منهم بمشرط فيلسوف » .

وعند هذه النقطة قد يحسن بى أن أستبق سوء فهم ممكنا . ففى تطبيقى معيار السنة على الأدب المعاصر سيكون توكيدى منصباً على معناه الجمعى أكثر من انصبابه على معناه الإحصائى . إن الإدراك السطحى للمصطلح قد يوحى بافتراض مؤداه أن كل ما هو جدير بأن يقال قد قيل ، وأن صور التعبير الممكنة قد اكتشفت جميعا وطورت ، افتراض أن جدة الشكل والمادة ينبغى دائما أن ينتقص من شأنها . إن ما هو موضع اعتراض ، من وجهة النظر التى اصطنعتها ، ليس الجدة أو الأصالة فى ذاتهما ، وإنما تمجيدهما لأجل ذاتهما . إن انشغال الفنان بالأصالة يمكن بالتأكيد أن يعد أمراً سلبياً إلى حد كبير . فهو لايريد إلا أن يتحاشى قول ما سبق قوله على أحسن نحو مستطاع . بيد أنى لست معنياً هنا بالمعايير والمثل العليا والقواعد التى يجمل بالفنان أو الكاتب أن يضعها نصب عينيه ، وإنما بالطريقة التى يجمل بالقارئ أن يتلقى بها عمله ، لا بانحرافات الكتاب وإنما بانحرافات القراء والنقاد . فتأكيدك أن عملا من الأعمال « أصيل » ينبغى أن يكون مديحا بالغ التواضع : فهو لاينبغى أن يعنى أكثر من القول بأن العمل ليس جديراً ، على نحو واضح ، بالاهمال . من الممكن أن نقسم الأدب المعاصر ، على نحو ملائم ، كما يلى . هناك أولا ذلك الذى يحاول أن يؤدى ما قد أدى بالفعل على نحو مثالى ، وهذا النوع الزائد عن الحاجة من الكتابة هو الذى يشيع تطبيق كلمة «تقليدى» عليه : أو بالأحرى **إساءة** تطبيقها ، لأن الكلمة ذاتها تتضمن حركة . إن التقاليد لايمكن أن تعنى أن نقف فى مكاننا ساكنين . بديهى أنه ما من كاتب يعترف لنفسه قط بأنه لاأصالة لديه ، بيد أن الحقيقة الماثلة فى أن كاتباً من الكتاب يمكن أن يقنع باستخدام مصطلح سالفيه بالضبط تدعو بشدة إلى الشك فيه . فأنت لاتستطيع أن تكتب هجاء بأبيات پوپ أو مقطوعات بيرون . والنوع الثانى من الكتابة المعاصرة يرمى إلى جدة مبالغ فيها ، جدة هى عادة من النوع الهين الشأن ، وتخفى عن القارئ الذى تعوزه القدرة النقدية ابتذالا أساسيا ، ولو أنك فحصت أعمال

أى مبتكر عظيم بترتيبها التاريخى لكان لك أن تتوقع أن تجد أن صاحبها قد دفعته – خطوة خطوة– فى ابتكاراته ضرورة داخلية ، وأن جدة الشكل قد فرضتها عليه مادته أكثر مما سعى إليها عمدا . وإنه لمن الخير لنا أن نتذكر أيضا أن ما يمكن لأى كاتب واحد أن يسهم به فى ميدان « الأصالة » بالغ الضآلة بالتأكيد ، وكثيراً ما تكون علاقته ببنية كتاباته ضئيلة على نحو يدعو للرثاء .

أما عن ذلك العدد الصغير من الكتاب فى هذه الفترة ، أو فى أى فترة أخرى ممن يستحقون أن يحملوا على محمل الجد ، فإنى أبعد ما أكون عن أن أؤكد أن أيا منهم «سنى» كلية ، أو حتى أن من الملائم ترتيبهم حسب درجات السنة . فمن ناحية ليس من العدل أن نحكم على فرد بما لايمكن أن يكون فعلياً إلا فى مجتمع بأسره ، وإن أغلبنا لمهرطقون على نحو أو آخر . كذلك ليست المسئولية واقعة على الفرد كلية . أضف إلى ذلك أن الأمر الأساس فى أى هرطقة مهمة ليس ببساطة كونها مخطئة وإنما كونها مصيبة جزئيا . وإنه لما يميز المهرطقين الأكثر تشويقاً ، فى السياق الذى استخدم فيه هذا الاصطلاح ، أنهم يملكون إدراكاً ماضياً على نحو غير عادى أو استبصاراً عميقاً بجزء من الحقيقة ، وهو استبصار كثيراً ما يكون أهم من استنتاجات من يعرفون ما هو أكثر ولكن معرفتهم بأى شئ أقل مضاء . وعلى قدر ما يمكننا أن نعيد التوازن ، ونحدث التعويض بأنفسنا ، فقد نجد أمثال هؤلاء الكتاب على أكبر قدر من القيمة . ولئن قيمناهم كما يقيمون أنفسهم فسنتنكب سواء السبيل. وفى حالة الشئون الراهنة ، ومع درجة التعليم المنخفضة المنتظرة من الجمهور وكتاب المراجعات ، فإن احتمال أن نخطئ أكبر من احتمال أن نصيب . ينبغى أن نتذكر أيضا أن الهرطقة معرضة لأن تكون ذات بساطة مغرية ، وأن تتوسل توسلا مباشراً ومغرياً إلى العقل والوجدان ، وأن تكون أكثر إقناعاً ،كلية ، من الحقيقة . وسيلاحظ أن مقابلتى بين الهرطقة والسنة تشبه من بعض النواحى المقابلة الأشيع بين الرومانسية والكلاسيكية . وأود أن أؤكد هذا التوازى ، توقيا من حمله إلى أبعد مما ينبغى . وأود على أية حال أن أقول إن الرومانسية والكلاسيكية ليستا مسائل يستطيع الكتاب الخلاقون أن يأبهوا لهما كثيراً ، أو أن يشغلوا أنفسهم بها ، كقاعدة ، من الناحية العملية كثيراً . من الحق أن الكتاب ، من زمن إلى زمن ، قد سموا أنفسهم « رومانتيكيين » أو «كلاسيكيين» كما أنهم من زمن إلى زمن قد تجمعوا معاً تحت أسماء أخرى . وهذه الأسماء ، التى تطلقها جماعات الكتاب والفنانين على نفسها ، مبعث بهجة لأساتذة الأب ومؤرخيه ، ولكنها لاينبغى أن تُحمل على محمل الجد أكثر من اللازم ، فقيمتها الرئيسية مؤقتة وسياسية ، وهى ، ببساطة ، المساعدة على جعل الكتاب معروفين لجمهور عصرهم .

وإنى لأشك فيما إذا كان هناك أى شاعر قد ألحق بنفسه شيئا غير الضرر بمحاولته أن يكتب كـ « رومانتيكى » أو كـ « كلاسيكى » . فليس هناك كاتب عاقل يستطيع ، فى قلب شئ يحاول أن يكتبه ،أن يتوقف ليتأمل ما إذا كان هذا الشئ سيكون رومانسياً أو عكس ذلك . ففي لحظة الكتابة يكون المرء هو ما هو ، وإن دمار حياة كاملة ، أو كون المرء قد وُلد فى مجتمع غير مستقر ، لمما لايمكن إصلاحه فى لحظة الإنشاء . والخطر الماثل فى استخدام مصطلحات كـ « رومانتيكى » و «كلاسيكى» – وليس هذا ، على أية حال ، إذنا لنا باجتناب استخدامها – لاينبع من الخلط الذى يتسبب فيه من يستخدمون هذه الاصطلاحات عن عملهم ، قدر ما ينبع من النقلات الحتمية لمعناها فى السياق . فنحن لا نعنى نفس الشئ تماماً عندما نتحدث عن كاتب قائلين إنه رومانتيكى ، مثلما يكون الشأن عندما نتحدث عن فترة أدبية قائلين إنها رومانتيكية . أضف إلى ذلك أنه قد تكون فى أذهاننا ، فى أى مناسبة خاصة ، فضائل أو رذائل معينة ، ترتبط عدلا – إن قليلا أو كثيراً – بمصطلح أو آخر ، وإنه لمن المشكوك فيه أن يكون ثمة أى حصيلة كلية للفضائل أو الرذائل التى يمكن أن تنحل على أى من الفئتين . وعلى ذلك فإن فرص سوء الفهم المنهجى ، والجدل العقيم ، تكاد تكون مثالية . ومناقشة الموضوع يوجهها عادة انفعال الهوى والتحيز أكثر مما يوجهها العقل . وأخيراً – وهذه أهم النقاط – فإن الاختلافات التى يمثلها هذان المصطلحان ليست من النوع الذى يمكن أن يقتصر على سياق أدبى صرف . فإنك باستخدامك لها إنما تستقدم كل القيم الإنسانية فى نهاية المطاف، وطبقاً لخططك الخاصة فى التقييم . فالكلاسيكى المتطرف يحتمل أن يكون فردياً متطرفاً ، كإرفنج بابت الراحل ، بحيث يجمل بالمرء أن يحترس عند استخدامه مثل هذه المصطلحات من التطرف .

وعندما نقسر مثل هذا المصطلح على دقة لاقبل له بها يحتمل أن تقع ألوان من الخلط . من هذا القبيل ، مثلا ، الربط أحيانا بين الكلاسيكية والكاثوليكية . من الممكن لإنسان أن يتمسك بهما كليهما ، ولكنه لايجب أن يقع فى أسر ضلالة مؤداها أن الصلة بينهما موضوعية بالضرورة ، إذ هى قد تنشأ من وحدة داخل نفسه ، ولكن تلك الوحدة – كما هى قائمة فيه – قد لاتنطبق على بقية العالم . وأنت لاتستطيع أن تعالج ، على نفس المستوى ، الحفاظ على الأصول الدينية والأدبية . وقد قلت إنك لاتستطيع أن تقصر مصطلحى «رومانسى» و «كلاسيكى» – كما يفعل أساتذة الأدب على نحو ملائم – على السياق الأدبى . ولكنك ، من ناحية أخرى ، لاتستطيع أن تحررهما من ذلك السياق كلية . ثمة ، يقينا شئ خطأ عندما يقسم ناقد من النقاد كل الأعمال الفنية قسمة مرتبة إلى مجموعة أو أخرى ، ثم يؤيد الرومانسى أو الكلاسيكى ككل .

ومهما يكن ما تفضله نظـرياً ، فإنه لما يدعو إلى الشك أن تفضل – كلية ، أعمالا من فئة واحدة ، عمليا : ومن المحتمل آنذاك إما أن تكون قد جعلت المصطلح مجرد اسم لما تعجب به ، وما لا تميل إليه ، أو أن تكون قد قسرت أذواقك وزيفتـها[١] . هنا – مرة أخرى – يتجلى غلط التطرف أكثر مما ينبغى .

يجمل بى أن أقر ، عـند هذه النقطـة ، إنه فى هذه المنـاقشـة للمصطلحات I have my own log to roll ، فمنذ بضع سنوات خلت ، وفى تصدير مجلد صغير من المقالات ، قدمت ضـرباً من الإعلان الملخص للإيمان فى شئون دينية وسياسية وأدبية . وقد أعان اليسر الذى أورد به هذا التقرير على أن يكشف لى أنه ، بوضعه الحالى ، تعوزه الحصافة . فقد يوحى بأن الموضوعات الثلاثة متعادلة الأهمية فى نظرى ، وليس الأمر كذلك . وقد يوحى بأنى أقبل المعتقدات كلها لذات الأسباب ، وليس الأمر كذلك . وقد يوحى بأنى أعتقد أنها كلها تقوم معاً أو تسقط معا ، وهذا خليق أن يكون أخطر ضروب إساءة الفهم قاطبة. أما أن ثمة صلات بينها عندى فذاك ما أقربه ، طبعـاً ، ولكن هذه الصلات تلقى الضوء عـلى ذهنى أكثر مما تلقيه على العالم الخارجى . وإنى الآن أرى خطر الإيحاء للغرباء بأن الإيمان مبدأ سياسى أو بدعة أدبية جارية . وحصيلة ذلك كله وضع مسرحى .

ومن ناحية أخرى ، أيضا ، أجدنى مهتما اهتماماً شخصياً بإيضاح استخدام المصطلحات التى كنت معنيا بها . ليس صديقى الدكتور پول إلمرمور أول ناقد يوجه الانتباه إلى عدم الاتساق الظاهر بين شعرى ونثرى النقدى – رغم أنه أول ناقد أحدثت لى حيرته فى هذا الشأن أى حزن . وقد يلوح أنى على حين أو من بأصوب الآراء فى نقدى لا أفعل شيئاً سوى انتهاكها فى شعرى . وبذلك أظهر فى دور مزدوج ، إن لم يكن ذا وجهين . وليس فى هذه المسألة ما يشعرنى بالخجل . بديهى أنى لست مهتما بأولئك النقاد الذين يثنون على نقـدى كى ينتقصـوا من شعـرى ، أو أولئـك الذين يثنـون على شعرى لكى ينتقـصوا من آرائى فى الشئون الدينية أو الاجتماعية ، وإنما أنا مهتم فقط بالرد على أولئك النقاد الذين من نوع الدكتور مور ، ممن أزجوا إلى تحية –لايهم هنا أن أكون جديراً بها أولا أكون – التعبير عن بعض الموافقة على كلا الأمرين . وإنى لخليق أن أقـول إنه من المشـروع أن ينشـغل المرء فى تأمـلاته النثـرية بالمثل العليا، أما عند كتابة الشعر فلا يستطيع أن يعالج سوى الواقع . وإنى لأتساءل : لم كان أغلب الشعر الدينى رديئا إلى هذا الحد ؛ ولم لايصل إلا هذا القدر الضئيل من

(١) فعلى سبيل المثال : من بين كتابى المفضلين سير توماس مالورى وراسين .

الشعر الديني إلى أرقى مستويات الشعر ؟ إن ذلك راجع ، إلى حد كبير - فيما أظن - إلى عدم إخلاص ورع . إن القدرة على كتابة الشعر نادرة ، والقدرة على استشعار الوجدان الديني في أشد درجاته حدة نادرة ومن المتوقع أن يكون اجتماع كلا القدرتين في نفس الفرد أندر . إن الناس الذين يكتبون شعرا دينيا يكتبون عادة على نحو ما يريدون أن يشعروا - أكثر مما يكتبون على نحو ما يشعرون . وبالمثل فإنه في عصر كهذا العصر نجد أن الشعر الذي من أعظم طبقة هو وحده الذي يمكن - على نحو صادق - أن يلزم دكتور مور بأن يدعوه «كلاسيا» . أما الشعراء الأدنى قدرة - أي جميع الشعراء ربما باستثناء حوالي نصف دزينة في تاريخ العالم - فلا يمكن أن يكونوا «كلاسيكيين» إلا بأن يكونوا كلاسيكيين زائفين : أي بأن يكونوا غير مخلصين وغير أمناء لخبرتهم . ولا حاجة بنا إلى أن نضيف أن «الكلاسيكي» لاسبيل إلى التنبؤ به ، شأنه في ذلك شأن الرومانتيكي ، وأن أغلبنا ما كانوا ليستطيعوا أن يتبينوا الكاتب الكلاسيكي إذا ظهر ، فإنه خليق أن يلوح شديد الغرابة والترويع حتى لأولئك الذين يصخبون مطالبين به .

خلاصة القول إنى أعتقد أن **التقليد** هو بالأحرى طريقة في الشعور والعمل تميز مجموعة من الناس طوال أجيال وأنها لابد أن تكون إلى حد كبير ، أو أن كثيراً من العناصر الداخلة فيها لابد أن تكون ، لاشعورية ، على حين أن الحفاظ على **السنة** مسألة تتطلب ممارسة كل ذكائنا الواعي . وعلى ذلك فإن من شأن كل منهما أن يكمل صاحبه إلى حد كبير . وليس من الممكن فقط أن نتصور تقليداً سيئاً على نحو مؤكد ، وإنما قد يغدو التقليد الطيب - في ظروف متغيرة - أمراً عفى عليه الزمن . ليس لدى التقاليد من الوسائل ما يمكنها من نقد ذاتها . وهي قد تكتب البقاء لكثير مما هو تافه أو عابر المغزى فضلا عما هو حيوي وباق . وعلى حين أن التقاليد ، لكونها مسألة عادات طيبة ، لا تكون بالضرورة حقيقية إلا في مجموعة اجتماعية فإن السنة توجد سواء تحققت في فكر أي امرئ أو لم تتحقق . بديهي أيضا أن السنة تمثل اتفاقا بين الأحياء والموتى ، بيد أنه من الممكن أن يمر جيل بأكمله دون أي فكر سني . أو كما هو الشأن مع أثناسيوس فإن السنة يمكن أن يجهر بها رجل واحد في مواجهة العالم . ويمكن أن نتصور التقاليد على إنها نتاج ثانوي للعيش السليم ، فهي ليست بالشئ الذي يرمي إليه مباشرة . إنها تنتمي إلى الدم ، إذا جاز لنا أن نستخدم هذا التعبير ، أكثر مما تنتمي إلى المخ . فهي الوسيلة التي تثرى بها حيوية الماضي الحاضر . وفي التعاون بين هذين الشيئين يتم التوفيق بين الفكر والاحساس . إن مفهومي **رومانسي وكلاسيكي** هما في آن واحد أكثر تحدداً من حيث المدى وأقل تحدداً من حيث المعنى .

وعلى ذلك لايحملان معهما أى إضمار لقيمة مطلقة يميل من دافعوا عن أحدهما إزاء الآخر إلى إضفائها عليه . فقط فى سياقات محددة يمكن المقابلة بينهما على هذا النحو ، وثمة دائما قيم أهم من أى قيم يستطيع هذان المصطلحان أن يمثلاها على نحو كاف . وإنى لأنوى فى محاضرتى الثانية أن أمثل لهذه التأملات العامة ببعض تطبيقات على الأدب الإنجليزى الحديث .

- ٢ -

آمل أن يكون قد وضح تماماً ، لأجل ما قلته بالفعل ولأجل الذى مازال على أن أقوله ، أن المعنى الذى استخدم به مصطلحى **التقاليد والسنة** ينبغى أن يبقى متميزا فى الذهن على أنه غير مماثل لاستخدام هذه المصطلحات ذاتها فى علم اللاهوت . وتزداد شقة الاختلاف عندما نستخدم مصطلح **تقليد** ، لأنى رغبت فى أن أستخدم هذه الكلمة على نحو يغطى جزءاً كبيراً من حيواتنا مما نعلله بالعادة والتنشئة والبيئة . ومن ناحية أخرى لا أود أن أوحى بأن المعانى التى اخترتها للكلمة قد اختيرت على نحو تحكمى . أما أن لها علاقة بالمعانى الأدق ، فذاك ما لا أرغب فى إخفائه : ولئن لم تكن كذلك لفقدت مناقشتى لهذه الأمور كل دلالة . بيد أن المصطلحين قد شرحهما كثيراً ، وعلى نحو بالغ الحذق ، كتاب أكثر فلسفية ، إلى الحد الذى أود معه أن أحترس من أن يظن أنى أستخدم ، على نحو فضفاض تعوزه الخبرة ، مصطلحات تحددت بالفعل على نحو كامل قاطع . ولن أدعى معرفة بهذه المصلطحات فى استخدامها اللاهوتى ، ولست أتوسل إلا إلى حسن إدراككم المشترك ، أو لئن بدت هذه العبارة أشيع من اللازم ، فإلى حكمتكم وخبرتكم بالحياة . أما أن تقبل صحة المصطلحين ، كما أستخدمهما ، خليق أن يؤدى بالمرء إلى لاهوت قطعى ، فإنه ما أو من به ، كما هو طبيعى ؛ ولكنى لست معنيا هنا بمتابعة البحث فى ذلك الاتجاه . إن تساؤلاتى تسلك الدرب المقابل : لننظر إلى إنكار أو إهمال التقاليد بالمعنى الدنيوى الذى أضفيه عليها ونرى إلى ماذا يفضى ذلك .

إن التأثير العام فى الأدب للافتقار إلى أى تقليد قوى مزدوج : فردية بالغة فى الآراء ، وعدم وجود قواعد أو آراء متقبلة عن حدود مهنة الأدب . وقد تحدثت فى موضع آخر[١] عن الشعر باعتبار بديلاً للدين ، وعن أنوا ع من النقد تفترض أن وظيفة

(١) فى جدوى الشعر .

الشعر هى أن يحل محل الدين . وهاتان النتيجتان ، كما هو طبيعى ، متلازمتان . فعندما تكون « وجهة نظر » امرئ فى مثل جودة وجهة نظر آخر - يكون من الطبيعى أن تكون الأرواح الأكثر مغامرة وجهة نظرها الخاصة . وحيث لايوجد عرف يحدد ما مهمة الأدب فسيحددها كل كاتب بنفسه ، وسيشرد الأكثر مغامرة إلى أبعد حد مستطاع . بيد أنه يجمل بى ، عند هذه النقطة ، أن أقدم تفرقة بين المعنى المألوف لكلمة « سنة » والمعنى الذى أستخدمها به هنا . إنى لا أعتبرأن معنى السنة هو أن ثمة دربا ضيقا وضع لكل كاتب كى يتبعه . فحتى فى نظام الكنيسة الأشد صرامة لا نتوقع من كل لاهوتى أن ينجح فى أن يكون سنيا فى كل الدقائق ، لأن السنة لاتكمن فى حصيلة من اللاهوتيين ، وإنما فى الكنيسة ذاتها . والسنة الكاملة ، بالمعنى الذى أستخدم به هذا المصطلح ، ليست بالأمر اللازم دائماً أو حتى المستحسن فى الفنان الفرد . ففى كثير من الحالات يمكن أن يكون انغماس المرء فى ضروب تطرفه هو شرط قوله أى شئ على الإطلاق . فمن المحال أن تفصل «الشعر» فى «الفردوس المفقود» عن العقائد الفريدة المحفوظة فيه : وليس مما يعنى الكثير أن تؤكد أنه لو كان ملتون قد اعتنق عقائد أكثر سواء ، لكتب قصيدة أفضل . فهى كعمل أدبى إنما تؤخذ كما وجدناها ، ولكن من المحق أن بمقدورنا أن نستمتع بشعرها ومع ذلك نكون على وعى تام بالانحرافات الذهنية والمعنوية للمؤلف . من الحق أن وجود تقليد صائب ، وذلك ببساطة من طريق تأثيره فى البيئة التى ينمو فيها الشاعر ، خليق أن يجنح إلى إلزام التطرف حدوداً يمكن التحكم فيها ، بيد أنه ليس حتى غياب هذا التأثير المقيد هو ما يجعل غياب التقاليد أمرا يؤسف له . فالأمر الوبيل هو أن يطلق الكاتب العنان لـ « فرديته » عمداً ، بل وأن ينمى اختلافاته عن الآخرين ، وأن يحنو قراؤه على الكاتب ذى العبقرية لا على الرغم من انحرافاته عن حكمة الجنس الموروثة وإنما بسببها .

والحق أن ما يحدث ليس دائماً هو ما كان المؤلف ينتويه . وإنه لمن اليسير ، على نحو مهلك ، فى ظل أوضاع العالم الحديث ، على الكاتب ذى العبقرية أن ينظر إلى نفسه على أنه مسيح . من المحقق أن كتابا آخرين ربما قد كانت لهم استبصارات عميقة من قبله ، ولكننا نعتقد عن طيب خاطر أن كل شئ نسبى حسب فترته الزمنية فى المجتمع ، وأن هذه الاستبصارات قد فقدت الآن صوابها وأن الجيل الجديد يمثل عالماً جديداً ، ومن ثم فإن هناك دائما فرصة إن لم يكن لتقديم إنجيل جديد كلية ، فلتقديم إنجيل جيد بقدر ما هو جديد . أو قد تتخذ الرسالة صورة كشف ، للمرة الأولى . عن إنجيل حكيم ميت لم يفهمه أحد من قبل ، وظل - نظراً لما هى عليه عقول الناس من حالة تخلف واختلاط - ينام مجهولاً حتى هذه اللحظة ، بل قد ترتد الرسالة

إلى أطلانطس المفقود . والحكمة التى لاينطق بها - لفرط قداستها - لدى الشعوب البدائية . والكاتب الذى يشتغل بمثل هذه العقيدة يحتمل أن يجد له حواريين متفانين ، أما لدى الخلف فهو معرض لأن يغدو - كما هو فى نظر غالبية معاصريه - مجرد مسل بين عدة مسلين . والأمر الذى يؤسف له هو أن الرجل قد يكون لديه شئ يقوله على أكبر قدر من الأهمية : بيد أن إعلانك - وكأنك قد اكتشفت - حقيقة معروفة للبشرية منذ زمن طويل ، معناها أن تضمن اهتماما فورياً ، ثمنه هو الإهمال فى نهاية المطاف .

والتأثير العام فى القراء - وأغلبهم يعوزه التعليم تماماً - أمر بالغ الاختلاف عما كان هؤلاء المخلصون المنتظرون ينتوونه . ففى المحل الأول ، ما من مخلص منتظر حديث يمكن أن يعيش أكثر من جيل وإنه ليفترض ضمنا أن قادة الجيل السابق يعادلون فى عدم نفعهم الجنود الذين ماتوا فى أول سنة من حرب سنوات مائة (وللأسف فأغلبهم كذلك) . أما من يقدر لهم أن يستمتعوا بمدى الحياة الطبيعى فلهم أن يكونوا على يقين من أنهم سيظلون بقيد الحياة بعد انتهاء شعبيتهم . وثانيا لما لم يكن الجمهور مؤهلا جيداً للتفرقة بين العلاجات الشافية ، فإنه يستمتع بأخذ عينات من كل نوع ، ولا يحمل أيا منها على محمل الجد . وأخيراً فإنه فى عالم كاد يفقد كل فهم لمعنى التربية والتعليم يقدر عليه يتصرف الناس على أساس افتراض مؤداه أن مجرد تراكم «الخبرات » - وهى تشمل الخبرات الأدبية والذهنية فضلا عن الخبرات الغرامية وحكايات الشطار هو ، كتراكم المال ، أمر قيم فى حد ذاته . بحيث أن كاتباً جاداً قد يعرق دما فى عمله ، ثم يتذوق على أنه نصير «وجهة نظر» أخرى .

إنه لمن السرف أن تنتظر من أى فنان أدبى فى الوقت الحاضر أن يكون نموذجاً للسنة . فذاك ، كما قلت ، أمر لايتطلب إلا بروح من النقد المتسامح فى أى عصر : ولكنه لايتطلب الآن. وإنه لأمر بالغ الاختلاف أن تكون كاتباً كلاسياً فى عصر كلاسى ، وأن تحافظ على مثل عليا كلاسية فى عصر رومانسى . أضف إلى ذلك أنى أطلب لنفسى التعاطف الذى أريدكم أن تشعروا به نحو سواى . إن ما يمكننا أن نحاول القيام به هو أن ننمى روحاً أكثر نقدية ، أو بالأحرى نطبق على الكتاب معايير نقدية تكاد أن تكون مبطلة . وعن الكتاب المعاصرين الذين سأذكرهم لاأستطيع أن أتذكر أنى رأيت أى نقد استخدمت فيه هذه المعايير .

ربما كان مما يجعل الاعتبارات السابقة أكثر واقعية ، ويبرئنى من تهمة التعامل مع المجردات وحدها ، وعدم تقديم شئ سوى عملة ورقية لاسبيل لفكها ، أن أقدم -

عند هذه النقطة – شهادة على شكل ثلاث قصص قصيرة حديثة، كلها عظيم الامتياز . وقد كانت المصادفة تقريباً هى التى جعلتنى أقرأ هذه القصص جميعا فى توال سريع ، أثناء عمل كنت أقوم به حديثا فى هارفرد . إن إحداها هى قصة «نشوة» لكاثرين مانسفيلد ، والثانية هى «الظل فى حديقة الورد» لـ د . هـ . لورنس ، والثالثة هى «الموتى» لجيمز جويس[1] . وهى جميعاً فيما أعتقد من أعمال الشباب ، وكلها تدور حول خيط واحد هو انجياب الوهم . ففى قصة مس مانسفيلد ، تتقشع الأوهام عن عينى زوجة بخصوص علاقاتها مع زوجها . وفى القصتين الأخريين تنقشع الأوهام عن عينى زوج بخصوص علاقاته مع زوجته . إن قصة مس مانسفيلد – وهى من أشهر قصصها – قصيرة حادة وخفيفة بأفضل معانى هذه الكلمة . أما قصة المستر جويس فعلى طول مذكور . والشائق فى هذه القصص الثلاث معا هو اختلافات متضمناتها المعنوية . فأنا خليق أن أقول إن المضمون المعنوى فى قصة «نشوة» لايؤبه له : إن مركز التشويق هو شعور الزوجة : السعادة المنتشية فى البداية ، ثم شعورها فى لحظة الكشف . ولاتعطينا الكاتبة تعليقاً ولا إيحاءً بأى قضية معنوية عن الخير والشر ، وفى نطاق جوها فإن هذا صواب تماماً . فالقصة مقصورة على هذا التغير المفاجئ فى الشعور ، والتشعبات المعنوية والاجتماعية خارج نطاق مجالها . وإذ كانت المادة محدودة على هذا النحو – ومن المحقق أن رضاءنا عنها يدرك البراعة التى تناولت بها الكاتبة على نحو مثالى **الحد الأدنى** من المواد – فإنها ما أعتقد أنه يمكن وصفها بالأنوثة . أما فى قصة لورنس فثمة ما هو أكثر من ذلك : لأنه معنى بمشاعر الزوج والزوجة معاً ، ولما كان إيقاعه أبطأ (فما من قصة ذات تركيب يؤبه له تستطيع أن تتحرك بالسرعة التى تتحرك بها قصة مس مانسفيلد) فإنه يجد وقتاً للتفكير فضلاً عن الشعور ، وللفعل المحسوب . إن مصادفة ، هينة الشأن فى ذاتها ولكنها مهمة من حيث الية التى يحدثها لورنس بها ، تؤدى بالزوجة أو تقسرها على أن تكشف لزوجها العادى من أدنى الطبقة المتوسطة (فما من كاتب أكثر وعياً بالفوارق الطبقية من لورنس) عن وقائع خطة دبرتها مع ضابط للجيش قبل زواجهما بعدة أعوام . ويتم هذا الكشف بشئ قريب من القسوة الواعية . وثمة قسوة أيضا فى الظروف التى التقت فيها بحبيبها السابق .

«قالت : « وقد رأيته اليوم . إنه لم يمت ، وإنما أصيب بالجنون » . فنظر إليها زوجها مجفلا . « الجنون ! » قالها دون إرادة ، فقالت : « لقد جن » .

(١) من كتب عنوانها **نشوة** ، و**الضابط البروسى** ، و**أناس من دبلن** على التوالى .

وعن هذا العنصر المخيف من القسوة فى بعض الأدب الحديث سيكون لدى ما أقوله فيما بعد وإنما الذى أود أن ألاحظه أساسا عند هذه النقطة هو ما يستوقفنى فى كل العلاقات بين رجال لورنس ونسائه : غياب أى حس معنوى أو اجتماعى . فليست المسألة هى أن المؤلف – فى ذلك السمو الأولمبى واللامبالاة المتفوقة المعزوين إلى عظماء الفنانين واللذين لايسعنى فهمهما إلا على نحو ناقص – قد فصل نفسه عن أى موقف معنوى من شخصياته ؛ وإنما المسألة هى أن الشخصيات ذاتها – والمفترض فيها أن تكون كائنات بشرية يمكن التعرف عليها – لاتنم على احترام للالتزامات الأدبية أو حتى وعى بها، ويلوح إنها غير مزودة حتى بأشيع أنواع الضمير. وفى قصة المستر چويس ، وهى أطول كثيراً وتستخدم عرضاً طريقة أكثر تنميقاً وتشويقاً ، تحزن الزوجة ذكريات مرتبطة بأغنية تنشد فى حفلة مسائية كان الكاتب قد وصفها لتوه بكل تفاصيلها الدقيقة . واستجابة لأسئلة زوجها الملحفة تكشف له عن واقعة مؤداها أن تلك الأغنية قد غناها ولد كانت تعرفه فى جالواى عندما كانت بنتا ، وأنه كان بينهما حب روحى رومانسى حاد . وقد كان عليها أن ترحل ، ونهض الولد من فراش مرضه لكى يودعها ، ونتيجة لذلك مات . كانت تلك هى كل المسألة . ولكن الزوج يدرك أن ما منحها ذلك الولد إياه كان شيئاً أفتن من أى شئ يمكنه أن يمنحه لها . وإذ تخلد الزوجة إلى النوم فى النهاية :

« ملأت دموع سخية عينى جبرييل . إنه لم يشعر بذلك نحو أى امرأة ، ولكنه عرف أن مثل هذا الشعور لابد أن يكون حباً . وتجمعت الدموع على نحو أكثف فى عينيه ، وفى الظلمة الجزئية تخيل أنه يرى شكل شاب واقف تحت شجرة يتقطر منها المطر . وكانت أشكال أخرى قريبة . لقد اقتربت روحه من تلك المنطقة التى تسكنها حشود الموتى الرحيبة » .

وإنه لمحال أن نبرز القيمة الكاملة لبرهان من هذا النوع دون قراءة القصص كاملة ، ولكن ينبغى أن يكون شئ مما فى ذهنى قد غدا واضحاً الآن . إننا لسنا معنيين بمعتقدات المؤلف وإنما باستقامة الحساسية والحس بالتقاليد ، ودرجة اقترابنا من «تلك المنطقة التى تسكنها حشود الموتى الرحيبة » . ويكاد لورنس ، بالنسبة لأغراضى ، أن يكون مثالاً كاملاً للمهرطق . وإن أكثر الكتاب البارزين فى زمنى سنية ، من الناحية الخلقية ، هو مستر چويس . وأعترف إنى لا أدرى ماذا أصنع بجيل يتجاهل هذه الاعتبارات .

وإنى لعلى ثقة من أنكم لن تعتبرونى متحدثا بروح التعصب عندما أؤكد أن المفتاح

الرئيس لفهم أغلب الأدب الأنجلو - سكسوني المعاصر إنما يتمثل في اضمحلال البروتستانتية . ولست معنيا بالبروتستانتية ذاتها ، فإننا لكي نناقش ذلك يتعين علينا أن نرتد إلى القرن السابع عشر . وإنما أعني أنه بين الكتاب فإن رفض المسيحية - المسيحية البروتستانتية - هو القاعدة أكثر مما هو الاستثناء وأن الكتاب الأفراد يمكن أن يفهموا ويصنفوا حسب نمط البروتستانتية التي كانت تحيط بطفولتهم والحالة الدقيقة للاضمحلال الذي وصلت إليه . وإني لخليق أن أدرج الكتاب الذين نشأوا في جو « متقدم » أو لاأدري ، لأنه حتى اللا أدرية - البروتستانتية - قد اضمحلت في الجيلين الأخيرين . وهذه الخلفية - في اعتقادي - هي ما يجعل قسماً كبيراً من كتاباتنا يلوح محدداً أو فجا في المراكز الثقافية الكبيرة لأوربا - في كل مكان باستثناء شمالي ألمانيا وربما اسكندناقيا. وهذا هو ما يسهم بنكهة الفجاجة السائدة . وقد يتوقع المرء أن تكون الصور الأقل جمالا لهذا الاضمحلال أعمق علامات في الكتاب الأمريكيين منها في الكتاب الانجليز، ولكن ليس ثمة من الأسباب ما يدعو إلى التعميم : فلا شئ يمكن أن يكون أقبح (على قدر ما يمكن للمرء أن يحكم من واقع معرفته) من التقوى منشدة الترانيم التي يلوح إنها قد عزت أم لورنس عن نواحي بؤسها ، والتي لايبدو أنها قد زودتها بأي مبادئ راسخة تمحص بها سلوك أبنائها . بيد أنه كيلا يظن أني معني في المحل الأول باضمحلال الأخلاق (والأخلاق الجنسية بخاصة) فسأذكر اسم رجل أكن لذكراه أكبر قدر من الاحترام والاعجاب : هو إسم المغفور له إرفنج بابت) .

إنه لأمر ذو دلالة أن نلاحظ أن بابيت كان مشربا بالثقافة الفرنسية . وفي فكره واتصالاته كان عالمي الموطن كلية . وكان يؤمن بالتقاليد . ولعدة سنوات وقف بمفرده تقريباً في حفاظه على نظرية صحيحة في التربية إزاء الاتجاه القوي للعصر . وآثار الاضمحلال ، المتجلية في عمل لورنس ، إنما هي من نوع كان يمقته . ومع ذلك فعندي أن اتساع ثقافته ذاتها ، وانتقائيته الذكية ، هي - في ذاتها - علامات على ضيق في التقليد ، من حيث رد فعلها البالغ إزاء ذلك الضيق . ويلوح أن اتجاهه من المسيحية إنما هو اتجاه رجل لم يكن له معرفة **وجدانية** إلا بشكل منحط وغير مثقف من أشكالها. وأنا أصدر هذا الحكم كلية من واقع تصريحاته العامة ، وليس البتة من واقع أي معلومات لدي عن نشأته . وإنه ليكون من المبالغة أن نقول إنه كان يرتدي ثوبه العالمي الموطن كرجل فقد ثيابه البورجوازية الكاملة complet bourgeois واضطر إلى الانتقال في ثوب تنكري . بيد أنه قد لاح أنه يحاول تعويض افتقاره إلى تقليد حي بمجهود هرقلي ، وإن يكن ذهنيا وفرديا على نحو خالص . وتمسكه بفلسفة

كونفوشيوس برهان على ذلك : وإن شعبية كونفوشيوس بين معاصرينا لأمر ذو دلالة . وكما أنى لا أستطيع أن أفهم كيف أن بوسع أى امرىء أن ينتظر أن يفهم كانت وهيجل حقيقة دون معرفة اللغة الألمانية ودون فهم للعقل الألمانى لايكتسب إلا فى صحبة ألمان أحياء ، فإني بالأحرى a fortiori لا أفهم كيف يسع أى امرئ أن يفهم كونفوشيوس دون بعض المعرفة باللغة الصينية ، ودون أن يغشى طويلا خير المجتمعات الصينية . وإني لأكن للعقل الصينى والحضارة الصينية أعلى درجات الاحترام ، وأرغب فى الاعتقاد بأن للحضارة الصينية - فى أعلى حالاتها - ألوان كياسة ونواحى امتياز يمكن أن تجعل أوربا تبدو عديمة الصقل . ولكنى لا أعتقد أنى شخصياً يمكن أن أفهمها يوماً بما يكفينى لكى أجعل منها دعامتى الأساسية .

ومما يفضى بى إلى هذه النتيجة جزئيا خبرة مماثلة لى . إن سنتين قضيتهما فى دراسة السانسكريتية ، تحت إشراف تشارلز لانمان ، وسنة قضيتها فى متاهات الميتافيزيقا الباتا نجالية، تحت توجيه جيمزوود ، قد خلفتنى فى حالة إلغاز مستنير . إن نصف مجهودى لفهم ما كان الفلاسفة الهنود يسعون وراءه - وإن ضروب حذقهم المستخفية لتجعل أغلب الفلاسفة الأوربيين العظماء يلوحون أشبه بتلاميذ المدارس - قد كمن فى محاولتى أن أمحو من ذهنى كل مقولات وأنواع التمييز الشائعة فى الفلسفة الأوربية منذ عصر الإغريق . ولم تكن دراستى السابقة والمصاحبة للفلسفة الأوربية أفضل من عقبة [فى هذا السبيل] . وإذ رأيت أن «تأثير» الفكر البرهمى والبوذى فى أوربا ، كما فى شوبنهور وهارتمان ودوسن قد جاء ، إلى حد كبير ، من طريق سوء فهم رومانتيكى ، فقد انتهيت إلى أن أملى الوحيد فى النفاذ حقيقة إلى قلب ذلك اللغز إنما يكمن فى أن أنسى الطريقة التى أفكر بها وأشعر كأمريكى أو أوربى : وهو ما لم أكن أرغب فى القيام به ، لأسباب عملية فضلا عن الأسباب العاطفية . ويخيل إلى أن هذا الاختيار ذاته ينطبق على الفكر الصينى : رغم إنى أعتقد أن العقل الصينى أقرب كثيراً إلى العقل الأنجلو - سكسونى من العقل الهندى . إن الصين - أو هى كانت ، إلى أن بدأ المبشرون يدربونها على الفكر الغربى ، ومن ثم مهدوا الطريق لجون ديوى - أمة ذات تقاليد ، وكونفوشيوس لم يولد فى فراغ ، وإن شبكة من الطقوس والأعراف - حتى ولو نظر إليها الفلاسفة بروح شك حنون - لتحدث فرقاً عظيماً . بيد أن كونفوشيوس قد غدا فيلسوف البروتستانت المتمردين . ولست أستطيع إلا الشعور بأن إرفنج بابت - من بعض النواحى - وبأنبل النوايا - لايعدو أن يكون قد جعل الأمور أسوأ ، بدلا أن يجعلها أحسن .

إن اسم إرفنج بابت يوحى على الفور باسم إزرا پاوند (نظيره فى عالمية الوطن)

وياسم ا . ا . رتشاردز ويلوح أن كونفوشيوس هو المستشار الروحي لذوى التعليم العالى ، الصعبى الإرضاء ، فى مقابل آلهة المكسيك المظلمة . ويمثل مستر پاوند أقرب نظير لإرڤنج بابت . إنه - وهو السريع البديهة ، عظيم الثقافة على نحو بالغ - منجذب إلى العصور الوسطى - كما هو ظاهر - لكل شئ سوى مايضفى عليها دلالتها . وتحيزه بعد - البروتستانتى القوى الضيق يطل برأسه من أبعد المواضع عن التوقع ولايكاد يسع المرء أن يقرأ ملحوظاته وتعليقاته اللوذعية على طبعته لجويدو كاڤا لاكانتى دون أن تتجه شكوكه إلى أنه يجد جويدو أحرى بالتعاطف كثيراً من دانتى ، ولأسباب ليس لها كبير صلة بميزاتهما كشاعرين : هى على وجه التحديد أن من المحتمل جداً أن جويدو كان مهرطقا ، إن لم يكن شاكا - وهو ما يشهد به جزئيا احتمال أن يكون قد اعتنق ضربا من الفلسفة الروحية ونظرية فى عمل الجسيمات لاأستطيع لها فهما . إن مستر پاوند ، مثل بابت ، فردى النزعة ، بل وأكثر من ذلك : حرى .

إن انحراف مستر پاوند لاهوتيا يبدو فى شعره ونثره على السواء ، بيد أنه لما كان هناك كتاب للفكر ذو حيوية آخرون ، ولما كان من المحتمل أن يكون مستر پاوند أهم شاعر بقيد الحياة فى لغتنا فإن الإشارة إلى شعره خليقة أن يكون لها بعض وزن . وعند هذه النقطة أجرؤ على أن أعمم القول فأقول إنه مع اختفاء فكرة الخطيئة الأصلية واختفاء فكرة الصراع المعنوى الحاد فإن الكائن الإنسانى المقدم لنا فى الشعر وفى القصة النثرية اليوم ، سواء بسواء ، وعلى نحو أشد قوة لدى الكتاب الجادين منه فى العالم السفلى للأدب ، قد جنح إلى أن يغدو أقل واقعية شيئاً فشيئا . فالحق أن الرجال والنساء يغدون أقرب ما يكونون إلى حقيقتهم فى لحظات الصراع المعنوى والروحى الحاد القائم على مقدسات روحية، منهم فى تلك «اللحظات المحيرة» التى نغدو فيها جميعا متشابهين جدا . ولئن استغنيت عن هذا الصراع وذهبت إلى أنه من طريق التسامح والسخاء وعدم الإيذاء وتوزيع القوة الشرائية أو زيادتها ، إلى جانب تكريس من جانب صفوة للفن ، سيغدو العالم على أقصى نحو يشتهيه المرء ، فلابد لك من أن تتوقع أن تتحول الكائنات البشرية بخاراً أكثر فأكثر . وهذا على وجه الدقة هو ما نجده فى المجموعة التى يضعها مستر پاوند فى الجحيم فى ديوانه **مسودة ثلاثين أنشودة** . فهى تتكون (ربما أكون قد سهوت عن صنف أو صنفين) من الساسة وصانعى الأرباح ورجال المال ومالكى الصحف وأجرائهم ومثيرى الفتن agents provocateurs وكالفن والقديس كلمنت الإسكندرى والإنجليز ومحاربى الرذيلة الصليبيين والكذابين والأغبياء والمتحذلقين والوعاظ ومن لايؤمنون بالـ Social Credit والأساقفة والسيدات لاعبات الجولف والفابيين والمحافظين والامبرياليين ، وكل أولئك الذين قدموا شهوة المال على مسرات الحواس . إنه بطريقته الخاصة ، جحيم يدعو للإعجاب « دون عزة ، دون

مـأسـاة » . وللوهلة الأولى قـد يكون هـذا التنوع فـى الأنمـاط – لأن هـذه أنمـاط ولـيـست أفراداً – مربكا بعض الشـئ ، ولكنى أظن أنه يغدو مـفـهومـاً قليـلاً إذارأينا ثلاثة مبادئ تمارس عملها هـنا (١) الجمـالى (٢) الإنسـانى النزعة (٣) البروتسـتانتى . واعتراضى الكبير على جحيم من هذا النوع هو أن جحيما يخلو من العزة كلية يتضمن نعيما بلا عزة أيضا . فلئن لم تميز بين المسئولية الفردية والظروف فى الجحيم ، بين الشـر الأساس والمصادفات الاجتماعية ، فإن النعيم المتضمن (إن وجد) يغدو على نفس القدر من التفاهة والعرضية . إن جـحيم مسـتر باوند ، رغم كل أهواله ، مكان يريح العقل الحديث جدا أن يتـأمله ، ولا يزعج رضـاء أحد : إنه جـحيم للآخرين – للناس الذين نقرأ عنهم فى الصحف وليس للمرء وأصدقاء المرء[١] .

وثمة مثال للعقل الحديث يعادل المثال السابق تشويقا هو ذلك الشاعر الآخر المهم فى عصرنا : مستر وليم بتلر ييتس . قل من الشعراء من أخبرونا عن أنفسهم – أعنى ما هو متصل بالموضوع ومن حقنا أن نعرفه – أكثر مما فعل مستر ييتس فى كتابه «تراجم ذاتية» وهو وثيقة ذات تشويق عظيم وباق . وإنى لخليق أن أقول إنه كان على مستر ييتس أن يصارع صعوبات أكبر من تلك التى واجهها مستر باوند فقد ولد من سلالة أيرلندية ، بروتستانتية ، وشب فى لندن ، وكانت أيرلندا بالنسبة له فى طفولته بمثابة إقليم يقضى فيه العطلات ، وترتبط به عواطفه . وكان أبوه متمسكاً بعقلانية منتصف القرن . وفيما عدا ذلك كان جو البيت هو جو جماعة ما قبل روفائيل وفى كتابه «ارتعاش القناع» يقول على نحو ذى دلالة :

« كنت أختلف عن سائر أبناء جيلى فى أمر واحد فقط : فـأنا شديد التدين ، وإذ حرمنى هكسلى وتندال – اللذان كنت أمقتهما – من ديانة طفولتى البسيطة ، فقد أقمت ديانة جديدة ، تكاد تكون كنيسة معصومة ، مؤلفـة من التقـاليد الشعرية و fardel من القصص والشخوص والانفعالات لاتنفصل عن تعبيرها الأول ، وقد أمررها من جيل إلى جيل الشعراء والرسامون ، مع بعض العون من الفلاسفة واللاهوتيين » .

وهكذا نجد فى ييتس فى سن السادسة عشرة (أو على الأقل : كما يلوح له أنه قد كان عليه فى سن السادسة عشرة ، إذ ينظر إلى الوراء) مفعول عقيدة أرنولد القائلة إن الشعر يمكن أن يحل محل الدين ، وكذلك الميل إلى توليف دين **فردى** . إن خلفية العقلانية ، وصور جماعة ما قبل روفائيل ، واهتمامه بما هو مستتر ، وشغفه – الذى يعادله تبكيرا – بالقومية الأيرلندية ، وارتباطه بالشعراء الثانويين فى لندن

(١) راجع كتاب **الزمن والإنسان الغربي** لوندام لويس .

وباريس ، لتصنع مزيجا غريباً . لقد كان مستر ييتس يبحث عن تقليد - ربما بأكثر مما ينبغي من الوعي ، مثلنا جميعا . وقد بحث عنه في تصور أيرلندا على أنها وحدة سياسية واجتماعية مستقلة بذاتها ، ومطهرة من التلويث الأنجلو - سكسوني . وكان يرغب أيضا في أن يصل إلى المنابع الدينية للشعر ، كما فعل - بعد ذلك بقليل - باحث آخر عن الأساطير لايعرف الراحة هو د . هـ لورنس. وكانت نتيجة ذلك ، لفترة طويلة ، هي تشاعر مدفوع بطريقة صناعية ، بعض الشيئ . وكما أن كثيراً من نظم سونبرن يحدث تأثيراً أشبه بجرعات مكررة من الجن والماء ، فإن كثيراً من نظم مستر ييتس إنما تنبهه المأثورات الشعبية والعقائد المستترة والأساطير والرمزية وكتابات السحر والتحديق في البلورات :

« من تراه سيذهب مع فيرجاس الآن ،

وينفذ في ظل الغابة العميقة المنسوج ،

ويرقص على الشاطئ المستوى ؟

أيها الشاب ، ارفع جبينك المحمر ،

وارفعي أجفانك الرقيقة ، أيتها الفتاة ،

ولا تفكرا في الآمال والمخاوف بعد الآن » .

فهذا يلوح لي شديد الجمال ولكنه شديد التصنع . إن فيه استثارة متعمدة للغيبوبة ، كما يعترف حقيقة في مقالته عن «رمزية الشعر» :

« لاح لي على الدوام أن الهدف من الوزن هو أن يطيل من لحظة التأمل ، اللحظة التي نكون فيها نائمين ومستيقظين في آن واحد ، وهي لحظة الخلق الوحيدة ، وذلك بإسكاتنا من طريق رتابة جذابة على حين يبقينا مستيقظين بتنوعه ، وأن يبقينا في تلك الحالة التي ربما كانت غيبوبة حقيقية ، حيث ينبسط العقل - وقد تحرر من ضغط الإرادة - «على شكل رموز» .

وفي هذه النظرية قدر كبير من الصدق ، ولكن ليس ما فيه الكفاية ، وممارستها تعرض مستر ييتس لنقد مستر أ . أ . رتشاردز العادل ، كما يلي :

« بعد معركة متطاولة مع الدراما ، قام مستر ييتس بانفصال عنيف لا عن الحضارة الجارية فحسب وإنما أيضا عن الحياة ذاتها ، من أجل عالم فوق الطبيعي . بيد أن عالم «الأحوال النفسية الأبدية» والجواهر السماوية والكائنات الخالدة ليس ،

كقصص الفلاحين الأيرلندية ، ومناظر الطبيعة الأيرلندية جزءاً من خبرته الطبيعية والمألوفة . والآن فإنه يتحول إلى عالم من اجتماع الأوهام الرمزية ، هو منه على غير يقين ، على نحو مستميت . إنه على غير يقين لأنه قد اصطنع كتكنيك للإلهام استخدام الغيبوبة ، وأوجه من الوعى غير مترابطة ، والكشوف التى تواتيه فى هذه الحالات غير المترابطة غير متصلة بالخبرة السوية على نحو كاف».

وأظن أننا لانعدو أن نكون قد حملنا شكوى المستر رتشاردز خطوة صغيرة أبعد ، إذا أضفنا أن « عالم فوق الطبيعى » عند المستر ييتس لم يكن عالم فوق الطبيعى الصائب . فهو لم يكن عالما من الدلالة الروحية ، ولا عالم خير وشر حقيقيين ، ولا قداسة أو خطيئة ، وإنما هو أسطورية أدنى ، على درجة عالية من الحذلقة ، تستدعى - كما يستدعى الطبيب - لتزود نبض الشعر الآخذ فى الوهن بمنبه وقتى ، حتى يتفوه المريض المحتضر بآخر كلماته . وهذه الأسطورية ، بوعيها الزائد بالذات ، تقترب من أسطورية د . هـ . لورنس فى جانبها الأكثر انحلالا . ونحن نعجب بمستر ييتس لأنه قد جاوزها ، ولأنه حزم تحفه الصغيرة وحزم أمره على أن يعيش فى شقة مؤثثة على أكثر الأنحاء بساطة وتجرداً . إن بضعة أشياء جميلة ذاوية تظل باقية : بابل ، نينوى ، هيلين طروادة ، وما إلى ذلك من تذكارات الشباب : بيد أن صرامة نظم مستر ييتس فى مرحلته التالية ككل جديرة بأن تقسر أقل الناس تعاطفاً على الإعجاب به . ورغم أن نغمتـه كثيراً ما تكون نغمة أسى ، واستسلام أحيانا :

« الأشياء التى قلتها أو صنعتها منذ سنوات طوال

أو الأشياء التى لم أصنعها أو أقولها

وإنما ظننت أنى قد أقولها أو أصنعها

تفدحنى بثقلها ، ولا يمر يوم

إلا وأتذكر شيئا ،

فيرتاع ضميرى أو غرورى » .

ورغم أن مستر ييتس ربما مازال أشبه بترايتون بين الجداول ، أنهكه الطقس ، أكثر مما ينبغى قليلاً ، فإنه قد وصل إلى العظمة إزاء أكبر النقائض . ولئن كان لم يصل إلى فلسفة كلية مركزية لقد طرح على الأقل - فى أغلب الأحيان - ما هو تافه ومتطرف ، وما هو محدود زمانا ومكانا .

وعند هذه النقطة ، وبعد أن وجهت الأنظار إلى الصعوبات التى جربها مستر باوند ومستر بيتس دون أن يكون الذنب فى ذلك ذنبهما ، قد تتوقعون أن أخرج من جعبتى جيرارد هوپكنز بنغمة انتصار على اعتبار أنه شاعر السنة والتقاليد . ويقينا كنت أود لو وسعنى ذلك ، ولكنى لاأستطيع أن أشارك كلية فى الحماس الذى يستشعره كثير من النقاد نحو هذا الشاعر ، أو أن أضعه على مستوى أولئك الذين ذكرتهم لتوى . ففى المحل الأول ، نجد أن حقيقة كونه قساً يسوعياً ، ومؤلف بعض شعر دينى بالغ الجمال ، لاتعدو أن تكون متصلة بالموضوع جزئيا . فأن يهتدى المرء على أية حال – على حين أنه كاف لمداعبة الأمل فى الخلاص الفردى – لايستطيع أن يحقق للمرء ككاتب ما أخفقت سلالته وبلاده ، لبعض أجيال ، فى تحقيقه . والحق أن هوپكنز شاعر فاتن ، ولكنه ليس شاعراً من عصرنا إلى الحد الذى أدت بنا مصادفات نشر عمله وابتكارات عروضه إلى افتراضه . من المحقق أن ابتكاراته كانت جيدة ولكنها ، كعقل صاحبها ، لاتعمل إلا فى نطاق ضيق ، ويسهل محاكاتها وإن لم تكن قابلة للتكيف مع عدة أغراض . أضف إلى ذلك أنها تستوقفنى أحيانا باعتبارها مفتقرة إلى الحتمية . أعنى أنها تشفى أحيانا على أن تكون **لفظية** خالصة ، من حيث أن القصيدة الكاملة [من قصائده] تعطينا **مزيدا** من نفس الشئ ، وتراكما ، أكثر مما تمثل نمواً حقيقياً للفكر أو الشعور .

ربما كنت مخطئا فيما أقوله عن عروض هو پكنز ومعجمه اللفظى . ولكنى واثق أنه فى مسألة الشعر الدينى ثمة ما هو أكثر من مجرد صفاء وقوة عاطفة المؤلف الدينية . فكونك «شاعراً دينيا» ضرب من الحدود: إن القديس يحد نفسه بكتابة الشعر، والشاعر الذى يقتصر حتى على هذا الموضوع يحد نفسه أيضا . وليس هوپكنز شاعراً دينيا بالمعنى الأهم الذى ذهبت به فى موضع آخر إلى أن بودلير شاعر دينى ، أو بالمعنى الذى أجد به ڤيون شاعراً دينياً ، أو بالمعنى الذى أعد به عمل مستر چويس مشرباً بالشعور المسيحى . ولست أود أن أنتقص من قدر [هوپكنز] وإنما أن أؤكد حدودا وتفرقات . إنه خليق أن يقارن لابمعاصرينا الذين يختلف موقفهم عن موقفه وإنما بالشاعر الثانوى الذى يقرب من أن يكون معاصراً له ويشبهه أكثر من غيره : جورج مرديث . وهذه المقارنة فى صالح هوپكنز كلية . إن كليهما شاعر إنجليزى من شعراء الطبيعة ، يستخدمان حيلا تكنيكية متشابهة ، وهوپكنز هو أكثر الرجلين خفة . وعلى حين أن مرديث ، باستثناء بضع ملاحظات ماضية معبر عنها بوقاحة للطبيعة الإنسانية ، لايملك إلا « فلسفة فى الحياة » أقرب إلى الضحالة والرخص ، يملك هوپكنز عزة الكنيسة من ورائه ، وهو بالتالى أقرب إلى الواقع . غير أنه عن

نضال عصرنا كي يركز لا أن يشتت ، كي يجدد ارتباطنا بالحكمة التقليدية ، كي يعيد إقرار صلة حيوية بين الفرد والجنس ، أي - بعبارة واحدة - النضال ضد النزعة الليبرالية : عن هذا كله يقف هوپكنز بعيدا بعض الشئ ، وفى هذا لايقدم لنا هوپكنز إلا عونا بالغ الضآلة .

إن ما أردت أن أمثل له من طريق الإشارة إلى الكتاب الذين ذكرتهم فى هذه المحاضرة هو التأثير المقعد الذى يصيب رجال الأدب من عدم كونهم قد ولدوا ونشأوا فى بيئة ذات تقليد حى ومركزى . وفى المحاضرة التالية سأتناول - بالأحرى - الآثار الإيجابية للهرطقة ، ونتائج أكثر ترويعا : هى تلك الناجمة عن التعرض لتأثير شيطانى .

- ٣ -

أظن أن ثمة موضوعاً شائقاً للبحث - بالنسبة لدارس التقاليد ، فى تاريخ التجديف ، والمركز الشاذ لذلك الاصطلاح فى العالم الحديث . إنه بقية غريبة فى مجتمع قدكف ، فى أغلب أجزائه ، عن أن يغدو قادراً على ممارسة ذلك النشاط أو التعرف عليه . وثمة ما يغرينى بأن أعتقد أنه عموماً ، وعندما يستخدم ذلك المصطلح أصلا ، فإنما يستخدم بمعنى ليس إلا ظلا للأصل . لأن التجديف الحديث ليس إلا فرعا من الأشكال غير اللائقة ، وكما أنه فى بعض البلدان - التى مازال فيها تاج - يصدم الناس عادة (وهم محقون تماماً) بأى وقاحة على الملأ إزاء أى عضو من عائلتهم الملكية، فإنهم يصدمون أيضا بأى وقاحة على الملأ إزاء رب لايشعرون نحوه ، فى حياتهم الخاصة ، بأى احترام البتة : وكلا الشعورين تسانده محافظة من سوف تجعلهم أى تغيرات اجتماعية يخسرون . ومع ذلك يجنح الناس فى يومنا هذا إلى تحمل واحترام أى انتهاك يقدم إليهم على أنه من وحى أغراض « جدية » ؛ على حين أن المطهر الوحيد الذى يجعل من التجديف أو الفحش أمراً محتملا هو حس الفكاهة : فغير اللائق الذى هو مضحك قد يكون منبعاً مشروعا للمرح البرئ ، على حين أن غياب الفكاهة يجلو عنه النقاب كمجرد باعث على الاشمئزاز . ولست أود أن يفهم أنى أدافع عن التجديف بمعناه المجرد . وإنما أنا أوضح فقط أنه فى العالم الحديث أمر بالغ الاختلاف عما هو خليق أن يكونه فى « عصر من عصور الإيمان » تماماً كما أن مفهوم القاضى للتجديف خليق - فيما يحتمل - أن يكون بالغ الاختلاف عن مفهوم الكاثوليكى الصالح ، وأن أوجه اعتراضه عليه إنما ترجع إلى أسباب جد مختلفة . بديهى أن

مسألة الرقابة بأكملها قد رُدت الآن إلى لااتساق سخيف ، ومن المحتمل أن تظل كذلك ماظلت أخلاقيات الدولة غير أخلاقيات الكنيسة . ولكن النقطة التي أرغب في توضيحها هي أن التجديف ليس مسألة شكل لائق ، وإنما مسألة اعتقاد صائب . وربما ما كان ليسع أحداً أن يجدف بأي معنى غير المعنى الذي يمكن به أن يقال إن ببغاء يسب ، إلا إذا كان يؤمن - بعمق - بما يدنس حرمته ، وعندما يصدم التجديف أي شخص ليس بالمؤمن فإن ما يصدمه لايعدو أن يكون خرقا للائق من الأشكال : وإنها لمسألة دقيقة كونه ، إذ هو واقع في خطأ عقلي ، يرتكب أو لايرتكب خطيئة إذ يُصدم للأسباب الخطأ . أرى يقينا أن التجديف الذي هو من الطبقة الأولى من أندر الأشياء في الأدب ، لأنه يتطلب عبقرية أدبية وإيمانا عميقاً معاً ، يرتبطان في عقل هو في حالة فريدة وغير عادية من المرض الروحي . وأكرر أني لاأدافع عن التجديف ، وإنما ألوم عالما غدا التجديف فيه مستحيلاً .

والنقطة التالية التي أريد أن أتحدث عنها نقطة أشد حساسية . فمن الممكن أن ينظر المرء إلى التجديف على أنه إحداث ضرر معنوي بالنفوس الضعيفة أو الملتوية ؛ وفي الوقت ذاته ينبغي أن يعترف الإنسان بأن البيئة الحديثة غير مواتية للإيمان إلى الحد الذي تنتج معه أفراداً يمكن أن يجرحهم التجديف متزايدي القلة . وعلى ذلك فقد يكون للمرء أن يتوقع أن التجديف (مهما يكن شأنه في عصور أخرى) أقل استخداماً من جانب قوى الشر مما كان الشأن عليه في أي وقت آخر من ألفي السنوات الأخيرة . وعلى حين ربما كان التجديف يوماً علامة على الفساد الروحي فلربما أمكن النظر إليه الآن على أنه بالأحرى علامة على أن النفس مازالت حية ، أو حتى على أنه استعادة للحياة : لأن إدراك الخير والشر- مهما يكن ما نختاره منهما- هو أول متطلبات الحياة الروحية . وعلى ذلك فإننا نحسن صنعا إذا ولينا وجوهنا في غير شطر المجدف ، بالمعنى التقليدي لهذه الكلمة ، بحثا عن أكثر عمليات الروح الشرير اليوم إيتاء للثمار .

وإنه ليؤسفني ، بالنسبة لغرضي الحالي ، ألا تكون لدي معرفة أوثق وأدق وأوسع بالروائيين الإنجليز في مائة السنوات الأخيرة ، وأني بالتالي أشعر أني غير متأكد ، بعض الشئ ، من تعميماتي . ولكن يلوح لي أن الروائيين البارزين ، الأقرب إلى أن يكونوا معاصرين لنا ، قد كانوا أكثر اهتماما من أسلافهم - عن وعي أو لا وعي - بأن يفرضوا على قرائهم **نظرتهم الشخصية إلى الحياة** وأن هذا لايعدو أن يكون جزءاً من الحركة الكاملة لعدة قرون نحو تضخيم **الشخصية** واستغلالها . لست أذهب إلى أن الشخصية دخيل محرم ، وأتخيل أن المعجبين بجين أوستن إنما يجذبهم جميعا شئ يمكن أن تدعوه شخصيتها . ولكن الشخصية، مع جين أوستن ومع ديكنز ومع ثاكري ،

كانت أقرب إلى أن تكون فى مكانها السوى . إن المعايير التى نقدوا بها مجتمعهم ، وإن لم تكن بالغة الرفعة ، لم تكن على الأقل من صنعهم . ففى روايات ديكنز مثلا نجد أن الدين مازال من النوع القديم الطيب البليد المنتمى إلى القرن الثامن عشر ، مغطى بفيض من اللبلاب والديوك الرومية ، ويكمله حماس إنسانى النزعة قوى . كان هؤلاء الروائيون لايزالون مراقبين : مهما وجدنا ملاحظاتهم سطحية ، على العكس من فلوبير مثلا . إنهم سنيون بما فيه الكفاية حسب النور فى عصرهم . وأول شك فى ظهور هرطقة إنما يتسلل مع كاتبة كانت ، فى أحسن أحوالها ، تملك بصيرة وعاطفة معنوية أعمق كثيراً من هؤلاء ، ولكنها جمعت إليهما لسوء الحظ العقلانية الكئيبة لتلك الفترة ، والتى تعد من أكبر صروحها : چورج إليوت . يلوح لى أن چورج إليوت من نفس القبيلة التى ينتمى إليها كل الأخلاقيين الجادين والمتطرفين الذين جاءوا بعدها : وينبغى أن نحترمها لكونها أخلاقية جادة ، ولكن علينا أن ننعى أخلاقياتها الفردية . إن ما كنت أتقدم نحوه هو التأكيد التالى : إنه عندما تكف المعنويات عن أن تكون مسألة تقاليد وسنة – أى عادات المجتمع وقد شكلها وقوّمها وسمابها الفكر المتواصل للكنيسة وتوجيهها – وعندما يضع كل رجل أخلاقياته الخاصة، فإن **الشخصية** تغدو، عند ذلك ، شيئاً ذا أهمية مروعة .

إن إنتاج توماس هاردى الراحل يقدم لنا نموذجاً شائقاً لشخصية قوية لايصدها أى ارتباط بهيئة أو خضوع لأى عقائد موضوعية : لايعوقها أى أفكار أو حتى تلك الرغبة التى تعرقل جزئياً الكتاب الأقل مرتبة : الرغبة فى إمتاع جمهور كبير. ويبدو لى أنه كان يكتب من أجل «التعبير عن النفس» كخير ما يستطيع إنسان أن يكتب وأن النفس التى كان عليه أن يعبر عنها لاتبدو لى وسيلة اتصال ذات حظ متميز من السلامة والتهذيب . فهو لم يكن يعنى حتى بمواصفات الكتابة الجيدة وكان يكتب أحيانا كتابة بالغة القوة ولكنه كان قليل الاحتفال دائما يمس أسلوبه أحيانا حدود السمو دون أن يمر بمرحلة الجودة . وقد ترتب على انغماسه فى نفسه أن راح يرسم رقعة واسعة من المناظر لأن المناظر مخلوق سلبى يخضع لحالة الكاتب النفسية . والمناظر توافق أيضا أهداف الكاتب الذى لايعنى على الإطلاق بعقول الناس وإنما بانفعالاتهم ولعله لايعنى بهم إلا كأدوات لنقل الانفعالات . ومن المحقق أن أغلب شخصيات هاردى لاتنبعث فيها الحياة إلا في نوباتها الانفعالية . هذه الانفعالية المغرقة تلوح لى مظهراً من مظاهر التدهور وعنصراً أساسياً من عناصر الإيمان فى العصور الرومانتيكية بأن ثمة مايدعو إلى الإعجاب فى الانفعال القوى فى حد ذاته مهما يكن هذا الانفعال ومهما يكن موضوعه . بيد أنه ليس بديهيا أن الكائنات البشرية تبلغ قمة

الواقعية عندما تكون فى حالة انفعال عنيف . فالأهواء البدنية العنيفة فى حد ذاتها لاتفرق بين إنسان وآخر والأحرى إنها تنزل بالبشر جميعاً إلى نفس المستوى . والعاطفة لاتكون ذات دلالة إلا على ضوء علاقتها بشخصية الإنسان وسلوكه فى لحظات أخرى من حياته وفى سياقات أخرى . الأكثر من ذلك أن العاطفة القوية لاتكون شائقة أو ذات دلالة إلا فى الأقوياء أما أولئك الذين ينغمسون دون مقاومة فى الانفعالات التى تجردهم من آدميتهم فإنهم يغدون مجرد أدوات للإحساس ويفقدون آدميتهم . فبدون المقاومة والصراع الخلقى لايوجد معنى . ولكن لما كانت غالبية الناس لاهى بالقادرة على الانفعالات القوية ولا هى بالقادرة على المقاومة القوية فإنها تجنح دائما إلى الإعجاب بالعاطفة كغاية فى حد ذاتها إلا إذا أوحى إليها بالعكس . وإذا ما وجد نقص فى الحيوية تخيل الناس أن العاطفة هى أجدر دلائل الحيوية بالثقة . وقد يساعدنا هذا فى حد ذاته على تفسير رواج سمعة هاردى .

إن ما يدخل نغمة من الزيف ، المرة تلو المرة ، على روايات هاردى هو أنه لايدع شيئا للطبيعة ، وإنما يدير اللولب بنفسه دورة أخيرة على الدوام ؛ وأما عن دوافعه لفعل ذلك فأمر يثير فى أخطر الشكوك . إنه فى رواية «عمدة كاستربردج» - التى لاحت لى دائما أفتن رواياته ككل - يقترب أكثر ما يقترب من توليد إيحاء بالحتمية ، وجعل الأزمات تلوح نتاجا لخلق هنشارد . والترتيب الذى يجعل به البطل ، إذ يميل على جسر ، يلفى نفسه محدقاً إلى شبحه فى المجرى من تحته إنما هو عمل بارع tour de force على نحو مقتدر . ومهما يكن من أمر فإن هذا المشهد قد جاء من طريق الترتيب كالمشاهد الأقل نجاحا حيث يقحم الدافع نفسه على نحو أوضح - كذلك المشهد مثلا فى رواية «بعيدا عن الحشد الذى يصيب بالجنون» ، حيث تفك باشسبا لوالب تابوت فانى روبين - وهو ما يلوح لى زائفا على نحو متعمد . وأنا أعنى بهذا أن المؤلف يلوح وكأنه يفرج عمداً عن انفعال خاص به على حساب القارئ . إنه شكل رقيق من أشكال التعذيب من جانب الكاتب - وشكل رقيق من أشكال تعذيب الذات من جانب القارئ . وهذا يصل بى إلى النقطة التى تدور حولها هذه المحاضرة ، لأول مرة .

لم أوضح حتى الآن العلاقة بين الوثائق التى أدرسها فى هذه المحاضرة وموضوع المحاضرة الأخيرة . لقد كنت معنيا هناك بأن أمثل للتأثير المحدد للآفاق والمقعد الذى أحدثه الانفصال عن التقليد والسنة فى كتاب معينين ، أعجب بهم رغم ذلك لما حاولوا أن يقوموا به فى وجه عقبات كبرى . وإنما أنا معنى هنا بتقحم ما هو **شيطانى** على الأدب الحديث ، نتيجة لنفس هذه الحالة التى يؤسف لها للأمور . ولهذا السبب جشمت نفسى العناء فى البداية لكى أبرز أن التجديف ليس مسألة تخصنا [هنا] . وإنى

لأخشى أنه حتى لو كان بمقدوركم أن تراودكم فكرة قوة إيجابية للشر ، تعمل من خلال وسيط إنسانى ، فستظل فكرتكم عن كنه الشر بالغة الافتقار إلى الدقة رغم ذلك ، وستجدون أن من العسير عليكم أن تصدقوا أنها قد تعمل من خلال رجال ذوى عبقرية ، خلقهم من أكثر الأنواع امتيازاً . وإنى لأشك فيما إذا كان بوسع ما أقوله أن ينقل الكثير لأى شخص لاتكون عقيدة الخطيئة الأصلية أمراً بالغ الواقعية والترويع بالنسبة إليه . وكل ما يسعنى هو أن أطلب إليكم أن تقرءوا النصوص ، ثم تعيدوا النظر فى ملحوظاتى . ومن أكثر نصوص هاردى دلالة مجلد قصص قصيرة ، قصص قصيرة متمكنة بالتأكيد ، لم يتلق قط فحصاً كافياً من وجهة النظر هذه : أعنى مجموعته المسماة «مجموعة من السيدات النبيلات» . فها هنا ، من ناحية ، تجد هاردى الأساس دون خشبة مسرح وسكس ، ودون المشاهد العزيزة على القلب الأنجلو - سكسونى ، أو فلاحى تلك الفترة المبهجين لخيال أهل الحواضر . بديهى أنه ليست كل هذه القصص بالتى تمثل للنقطة التى أثيرها بدرجة متساوية ، ولكن خيرها بالنسبة لغرضى ، وإنى لأحيلكم إليها ، بدلا من أن أضيع وقتكم بتلخيص حبكتها ، هى قصة «باربارا بيت جريب» . ليست هذه واقعية ، وإنما هى - كما يورد هاردى قائمة بها - « رومانس وفانتازيا » يستطيع هاردى أن يصنع بهما ما يريد بالضبط أن يصنعه . لست أعترض على الرعب : فإن مسرحية «أوديب ملكا» ذات حبكة بالغة الترويع يستقطر منها الكاتب المسرحي آخر قطرة من الرعب. وبين معاصرى هاردى فإن «قلب الظلمات» لكونراد ، «ودورة اللولب» لچيمز ، حكايات عن الرعب . بيد أن ثمة رعباً فى العالم الواقعى ، وفى هذه الأعمال لسوفوكليز وكونراد وچيمز ، نجدنا فى عالم من الخير والشر . أما فى «باربارا بيت جريب» فإننا نجد عالما من الشر الخالص . ويلوح أن هذه الحكاية لم تكتب إلا لإشباع وجدان مريض من نوع ما .

وأنا أجد هذه النغمة ذاتها فى عمل رجل أتيحت لى الفرصة لكى أذكر مرضه من قبل ، وأعده عبقرية أعظم كثيراً - إن لم يكن فنانا أعظم - من هاردى : د . هـ . لورنس . إن للورنس ثلاثة أوجه ، ومن العسير جداً أن نفيها جميعاً حقها : فالأول هو الوجه السخيف : افتقاره إلى حس الفكاهة ، وتعاظمه ، وافتقاره لا إلى المعلومات قدر ما هو للملكات النقدية التى يجمل بالتعليم أن يضفيها على أصحابه ، وعجز عما ندعوه عادة بالتفكير . وعن هذا الجانب من لورنس فإن الكشف اللامع الذى قدمه مستر وندام لويس فى كتابه «الأبيض» هو ، إلى حد كبير ، أكثر النقدات الموجهة إليه نهائية . وثانيا ، فهناك حساسيته الحادة على نحو غير عادى وقدرته على الحدس العميق - حدس كان عادة يستخلص منه نتائج خاطئة . وثالثا ، فثمة فيه مرض جنسى متميز .

ولســوء الحــظ يلزم أن نسـتبقى هذه الأوجه كلـهـا فى أذهاننا لكى ننقد الكاتب على نحو عادل . ويكاد هذا ، فى مثل هذا المنظور القريب ، أن يكون متعذراً . ولا ريب فى أنى سألوح كمن يـبرز الجانب الثالث على نحو مسرف ، ولكن هذا الجانب ، فى نهاية المطاف ، هو أقل جوانبه التى نجح [النقاد] فى دراستها .

أشرت إلى النشأة الدينية المؤسفة التى منحت لورنس شهوته للاستقلال الذهنى . وكأغلب الناس الذين لايعرفون ما هى السنة ، كان يكرهها . ولست معنيا بأسبابه الأكثر صميمية ، من سلالة وبيئة وتطرف فى الفكر والشعور : فإن أناسا أكثر عدداً من اللازم قد عنوا بهذه الناحية فعلا . وقد ذكرت عدم حساسيته بالأخلاقيات الاجتماعية العادية ، وهي ناحية منه بالغة الغرابة على ذهنى إلى الحد الذي تحيرنى معه تماما وتبدو لي مسخا غريبا . والنقطة هى أن لورنس بدأ الحياة متحرراً تماماً من أى قيود تقاليد أو مؤسسات ، وأنه لم يكن له هادٍ غير النور الداخلى : أقل ألوان الهداية التى قدمت نفسها للإنسانية الهائمة على وجهها جدارة بالثقة وأكثرها خداعاً . وقد كان الأمر كذلك ، على نحو فريد ، فى حالة لورنس : الذى لايلوح أنه أوتى ملكة النقد الذاتى ، إلا على شكل ومضات ، ولو بدرجة الحذق الدنيوى العادى . أما النور الإلهى فقد يمكن القول بأن من المحتمل أن كل إنسان يعرف متى يملكه ، ولكن كل إنسان معرض لأن يظن أنه يملكه حين لايكون الأمر كذلك . وعندما يكون قد ملكه فإن إنسان الحياة اليومية قد يستخرج النتائج الخاطئة من الاستنارة التى تلقاها الإنسان فى لحظات قلائل : وخلاصة القول إنه ما من أحد يمكن أن يكون الحكم الوحيد على الجهة التى ينبع منها إلهامه . وعلى ذلك فإن رجلا من طراز لورنس ، بحساسيته الماضية وتحيزاته وأهوائه العنيفة وافتقاره إلى التدريب الذهنى والاجتماعى ، يصلح - على نحو يدعو للإعجاب - لأن يكون أداة لقوى الخير أو قوى الشر ، أو - كما قد يكون لنا أن نتوقع - جزئيا لهذه وجزئيا لتلك . إن عقلا مدرباً كعقل المستر چويس على ذكر دائما من السيد الذى يخدمه . أما العقل غير المدرب والروح الخالية من الاتضاع والمفعمة شعوراً بأنها على صواب فخادم أعمى وقائد مهلك . وقد يلوح أنه ، بالنسبة للورنس ، كانت أى قوة روحية طيبة ، وأن الشر عنده لم يكن يكمن إلا فى غياب الروحانية . لاريب فى أن أغلب الناس بحاجة إلى من يوقظهم على إدراك التفرقة البسيطة بين ما هو روحى وما هو مادى ، ولم ينس لورنس قط أو يخطئ هذه التفرقة . بيد أن أغلب الناس لايعدو حظهم من الحياة أن يكون بالغ الضآلة ، وأن إيقاظهم على ما هو روحى لمسئولية بالغة الجسامة . فقط عندما يوقظون على هذا النحو يغدون قادرين على الخير الحقيقى، ولكنهم - فى الوقت ذاته - يغدون قادرين أولا على الشر .

وإنى لخليق أن أتخيل أن لورنس عاش حياته كلها على المستوى الروحى : فلم يكن ثمة من هو أقل منه حسية . وقد تكلم المرة تلو المرة ضد موت الحضارة الصناعية الحديثة فى قلب الحياة ، وحتى لو وسع هؤلاء الموتى أن يتكلموا فإن ما قاله يدحض كل رد . وكنقد للعالم الحديث فإن كتابه «فانتازيا اللاشعور» جدير بأن يبقيه المرء على مقربة منه وأن يعيد قراءته . وعلى النقيض من نوتنجام أو لندن أو أمريكا الصناعية ، يلوح رجاله المتواثبون الحمر الجلود فى كتاب «أصباح فى المكسيك» ممثلين للحياة . وهم كذلك ، ولكن هذه ليست هى الكلمة الأخيرة ، وإنما لاتعدو أن تكون الأولى .

إن رؤيا الرجل روحية ولكنها روحيا مريضة . لقد وجدت القوى الشيطانية فى مؤلف «الضابط البروسى» أداة أبعد مدى وأرهف وأقوى مما وجدته فى مؤلف «مجموعة من السيدات النبيلات» والحكاية التى استخدمها كمثال (الظل فى حديقة الورد) لها من أعماله كثير مما يباريها . ولم أقرأ كل أعماله الأخيرة والصادرة بعد موته ، وهى كثيرة . ربما يكون قد تقدم من بعض النواحى ، وربما يكون إيمانه الباكر بالحياة قد تطور ، كما ينبغى لأى إيمان جدى حقيقة بالحياة ، إلى إيمان بالموت[1] . ولكنى لا أستطيع أن أرى كبير نمو فى رواية «عشيق ليدى تشاترلى» . فإن صديقنا القديم ، حارس الصيد ، يظهر مرة أخرى . والحواز الاجتماعى الذى يجعل سيداته النبيلات المحتد – أو النبيلات المحتد تقريباً – يقدمن أنفسهن للعامة أو يستخدمنهم ، ينبع من نفس المرض الذى يجعل غيرهن من شخصياته النسائية يخلعن محاسنهن على المتوحشين . ويلوح أن مؤلف ذلك الكتاب قد كان رجلا مريضاً جداً بالتأكيد .

ثمة ، فيما أعتقد ، الكثير جداً مما يمكن أن نتعلمه من لورنس ، رغم أن أولئك الذين هم أقدر الناس على ممارسة الحكم اللازم لاستخلاص الدرس قد لايكونون هم أحوج الناس إليه . أما أننا نستطيع وينبغى علينا أن نصالح أنفسنا مع اللبرالية والتقدم والحضارة الحديثة فقضية ما كانت بنا حاجة إلى أن ننتظر لورنس حتى ندينها ، وإنه لمن المهم أن نرى : باسم من ندينها . وإنى لأخشى أن يتوسل عمل لورنس لا لأولئك الذين يقدرون على التمييز وإنما للمرضى والضعفاء والحائرين ، وألا يتوسل لما بقى فيهم من الصحة وإنما لمرضهم . بل إن الكثيرين لن يتقبلوا عقيدته كما يريد أن يعطيها ، وإنما سينشغلون باختراعاتهم الخاصة . إن عدد الناس الذين يملكون أى معيار للتفرقة بين الخير والشر بالغ الضآلة ، وذلك العدد من أنصاف الأحياء المتعطشين إلى أى شكل من الخبرة الروحية ، أو ما قدم ذاته على أنه خبرة روحية ، عالية أو واطئة ، طيبة أو شريرة ، لكبير . ولم يخدمهم جيلى جيداً [فى هذه الناحية] .

(١) إنى مدين لمقالة غير منشورة بقلم مستر ا . ف . و . توملين للإيحاء بأن الأمر كذلك .

فقط لم تكن آلات الطباعة مشغولة هكذا ، وقط لم يخرج منها مثل هذه الأنواع من الهراء والعقائد الزائفة . **ويل للأنبياء الحمقى الذاهبين وراء روحهم ولم يروا شيئا ! أنبياؤك يا اسرائيل صاروا كالثعالب فى الخرب ... فصارت إلى كلمة الرب قائلة يا ابن آدم هؤلاء الرجال قد أصعدوا أصنامهم إلى قلوبهم ووضعوا معثرة إثمهم تلقاء أوجههم . فهل أسأل منهم سؤالا ؟**

وإني لأود أن أضيف بضع كلمات على سبيل الرجوع للوراء والتلخيص وذلك جزئيا كتذكرة بضآلة ما يمكن للمرء ، فى مدة ثلاث ساعات ، أن يقوله عن موضوعات جدية كهذا الموضوع . ففى عصر معتقدات غير مستقرة ، وتقليد أوهن منه ، يجد رجل الأدب والشاعر والروائى ذواتهم فى موقف خطر عليهم وعلى قرائهم . وقد حاولت أن أقى نفسى فى محاضرتى الأولى من أن أعد مجرد معجب مسرف فى العاطفة بماض حقيقي أو متخيل ومن أن أعد مولفاً لتقاليد . إن التقليد فى ذاته ليس بكاف وإنما ينبغى أن ينقد باستمرار ويجعل متمشيا مع العصر تحت إشراف ما أدعوه السنة ، وإنما لافتقارنا إلى مثل هذا الإشراف قد غدا النحول المسرف فى العاطفية الذى هو عليه الآن . إن أغلب « المدافعين عن التقاليد » مجرد محافظين غير قادرين على التمييز بين ما هو باق وما هو مؤقت ، ما هو أساس وما هو عارض . ولكنى تركت هذه النظرية على شكل خطوط خارجية عارية لتكون خلفية لتصويرى لأخطار التأليف اليوم . وحيث لايكون ثمة امتحان خارجى لسلامة عمل كاتب من الكتاب نفشل فى أن نفرق بين صدق نظريته للحياة والشخصية التى تجعلها مقنعة ، بحيث أننا فى قراءتنا قد لانعدو أن نستسلم – ببساطة – لشخصية مغرية بعد أخرى . إن أول المتطلبات التى يدعو إليها دعاة الشخصية عادة هى أن يكون المرء «نفسه» . ويعتبر هذا «الإخلاص» أهم من أن تكون الذات موضع البحث صالحة أو طالحة ، اجتماعياً وروحياً . وهذه النظرة إلى الشخصية لاتعدو أن تكون افتراضا من جانب العالم الحديث ، وليست أكثر قابلية للذياد عنها من آراء أخرى اعتنقت فى أزمنة متنوعة وفى أماكن عديدة . إن الشخصية المعبر عنها على هذا النحو ، الشخصية التى تفتننا فى العمل الفلسفى أو الفنى ، تجنح – كما هو طبيعى – إلى أن تكون شخصية **غير قابلة للتجدد** ، تخدع ذاتها جزئيا وتكون لامسئولة جزئيا . ونظراً لحريتها ، فإنها تكون **محدودة** ، على نحو مخيف ، بتحيزها وغرورها الشخصى ، تستطيع أن تحقق خيراً كثيراً أو أذى كبيراً حسب الصلاح أو عدم النقاء الطبيعى للإنسان : ونحن جميعا غير أنقياء بطبيعتنا . وكل ما وسعنى أن أقوم به هنا هو أن أوحى بأن ثمة معايير للنقد ، ليست مستخدمة عادة ، نستطيع أن نطبقها على كل ما يقدم إلينا على أنه أعمال فلسفية أو فنية ، مما يعين على جعلها آمن وأنفع لنا .

تـذييل

دعوت هذه المقالة ، بعد بعض التفكير ، كتاباً تمهيدياً فى الهرطقة الحديثة ، مشيراً إلى أنه مقدم فى المحل الأول لأولئك الذين قد يشوقهم أن يتابعوا الموضوع بأنفسهم . وقد فكرت فى أن أكمله بكتاب تدريبات متدرج ، يبدأ بأمثلة بسيطة جداً للهرطقة ، ويفضى إلى تلك التى يصعب جداً حلها ، تاركاً الدارس يجد الأجوبة بنفسه . وربما كان السبب الرئيس فى تركى هذا المشروع هو الوفرة الطاغية للتدريبات الأولية ، إذا قورنت بندرة تلك التى تستطيع أن ترهق قدرات الدارس السريع والماهر حقيقة . وعلى ذلك فسأقنع بتقديم أربعة أمثلة . إن المثال (١) أولى جدا ، ويمكن الحصول على عينات لاحصر لها من هذا النوع نفسه . ورقم ٢ متقدم على نحو طفيف ولكن ليس كثيراً . أما رقما ٣ و ٤ فمن بين أكثر الأنواع التى يمكننى الحصول عليها تقدماً . وإن كتاب تدريبات مرض حقيقة لخليق أن يتطلب تعاون مجلس من المحررين . ولست حسن الاطلاع [فى هذا الميدان] بما فيه الكفاية ، ويحرجنى أن أغلب الأمثلة التى تطرأ على ذهنى لاتكاد ترتفع عن بساطة رقم ١ . وثمة تدريبات متقدمة عديدة ممكنة لمن يعرفون لغات أجنبية .

- ١ -

«إن المعنى المتبرير لخطية الخطيئة البالغة ، مع ما يحمله ذلك من كراهية معنوية ، يفسح الطريق لاتجاه أكثر طبيعية . فالرذيلة تسئ بقبحها أكثر مما تسيئ بخطيتها . والصلاح جذاب لجماله المعنوى ، أكثر مما هو كذلك لفضيلته» - چون ا . هوبسون : محاضرة الـ Moncure د . كونواى ١٩٢٣ .

- ٢ -

« فى ختام حياتى كمدرس ... أجدنى مقتنعا بأن الشخصية هى الأمر المهم دائما وطيلة الوقت ... » .

« إن مسألة اللغة اللاتينية هذه جزء ، وليست إلا جزءاً ، مما إخاله أهم مسألة تربوية تواجه البلاد الآن . هى مسألة تشغل بال اللجنة الاستشارية لمجلس التربية والتعليم فى هذه اللحظة - مسألة التعليم الصائب الذى يقدم لتلاميذ تتراوح أعمارهم بين ١١ و ٢/١ ١٦ سنة ، لن يمضى تعليمهم إلى وراء هذه النقطة . فهل نحن نقدم التعليم الصائب فى وقتنا هذا ؟ أرانى على يقين من أن ذلك ليس هو الحال .

إني خليق أن أزود الولد أولا بتعليم رجيح قائم على ثقافة انجلترا وجغرافية انجلترا وتاريخ انجلترا وأدب انجلترا ، مع حساب أقل ، ونوع من العلم مختلف ، وما كنت لأحاول أن أعلمه أكثر من لغة أجنبية واحدة . إني خليق أيضا أن أحاول إعطاءه تربية بدنية كاملة ، وتدريباً كاملا لليد والعين والأذن ،وسأسعى إلى أن يكون ذلك في مثل أهمية تعليمه الأدبي .

وفي سنواته الأخيرة بالمدرسة أسعى إلى أن أقيم على ذلك الأساس بعض الفهم للعالم الحديث : لماذا هو ، وكيف يعمل ، وما مكانه فيه . وفي ذلك التعليم لا أظن أنه سيكون هناك مكان أو وقت للغة اللاتينية ، ولكننا في الوقت الحاضر لم نصغ بعد أي شئ من هذا القبيل . إنه مازال مثلا أعلى» – دكتور سيريل نوروود ، مخاطبا مؤتمر رابطة المدارس الإعدادية المندمجة ، في الهوتيل جريت سنترال ، ميرلبون (صحيفة «ذا تايمز» في ٢١ ديسمبر ١٩٣٣) .

– ٣ –

« والخلاصة أن الخلق مثل أعلى لاشخصي يختاره الفرد ، ويضحي في سبيله بكل الدعاوي الأخرى ، خاصة دعاوي العواطف أوالانفعالات .ويترتب على ذلك وجوب أن يوضع الخلق في مواجهة الشخصية التي هي المقام العام المشترك لعواطفنا وانفعالاتنا . وهذه – يقينا – هي المقابلة التي أرغب في توكيدها ، وعندما أقول بعد ذلك أن كل شعر – وأود أن أدرج فيه كل الدوافع الغنائية – نتاج الشخصية ، وبالتالي يُكف في الخلق ، أكون قد قررت الخيط الرئيس لمقالتي » – هربرت ريد ، «الشكل في الشعر الحديث» ، ص ١٨– ١٩ .

– ٤ –

« إن أي نقد جدي للفلسفة الشيوعية ينبغي أن يبدأ بأن يعلن صراحة كم من نظريتها يقبله الناقد . وعلى ذلك ينبغي على أن أصدر نقدي بأن أقول إني أتقبل نبذ المثالية ومبدأ وحدة النظرية والممارسة بالمعنى الذي شرحتها به . وما دام هذا هو المبدأ الثوري الحقيقي فإن مثل هذا التقبل يتضمن أن يتخذ المرء موقفه ، داخل تقليد الفكر المشتق من ماركس . والمتضمنات السلبية لتقبل هذا المبدأ الأساس بالغة العمق . فهي تشمل نبذ كل فلسفة وكل نظرية اجتماعية لاتتقبل هذا المبدأ ، لا عن اعتراض معين على نتائجها ، وإنما عن انشقاق كامل على الافتراضات التي تقوم عليها ، والغرض

الذى يحكم نموها . إنها تتضمن اعتقاداً بأن كل نظرية ينبغى أن تبحث عن تحقق فى الفعل ، وتكيف ذاتها مع احتمال التجربة . وهى تتخلص من التفكير التخمينى على أساس أنه ما من صحة اعتقاد ، مهما يكن ، يمكن إثباتها من طريق المحاجة . وهى تتضمن رفضاً ، عند كل نقطة ، لجعل المعرفة هدفاً فى حد ذاتها . وبالمثل ترفض الرغبة فى اليقين التى هى الدافع الذى يحكم الفكر التخمينى » جون ماكمارى ، « فلسفة الشيوعية » ، ص ٦٢ - ٦٣ .

مختارات من

« الصخرة »

(١٩٣٤)

من " كلمة تمهيدية "

(١٩٣٤)

[من كلمته التمهيدية لمسرحية «الصخرة» ، فيبر وفيبر ، لندن ١٩٣٤] .

لاأستطيع أن أعتبر نفسى مؤلف هذه « المسرحية » وإنما أنا فقط مؤلف الكلمات المطبوعة هنا . إن السيناريو - وقد أدمجت فيه بعض مشاهد تاريخية أوحى بها الموقر ر . وب - أو ديل - من وضع مستراً . مارتن براون الذى كتبت بتوجيهه الجوقات والمحاورات ، وخضوعاً لنقده الخبير أعدت كتابة الكثير منها . وثمة مشهد واحد أنا المسئول حرفيا عنه : فعن هذا المشهد ، وكذلك - بطبيعة الحال - العواطف المعبر عنها فى الجوقات لابد أن أعد نفسى مسئولا .

أبريل ١٩٣٤

ت . س . إ

مختارات من كتاب

« مقالات قديمة وحديثة »

(١٩٣٦)

المحتويات

تصـدير ....

لانسلوت أندروز ....

چون برامهول ....

فرنسيس هربرت برادلى ....

بودلير فى عصرنا ....

المذهب الإنسانى عند إرڤنج بابت ....

الدين والأدب ....

الكاثوليكية والنظام الدولى ....

خواطر پسكال ....

التعليم الحديث والكلاسيات ....

قصيدة «للذكرى» ....

من « تصدير »

نفد مجلد من مقالاتى يحمل عنوان « إلى لانسلوت أندروز » بعد حوالى ثمانى سنوات ، واقترح علىّ إصدار طبعة جديدة .

الكاثوليكية والنظام الدولى

(١٩٣٤)

أفترض أننا جميعا متفقون فى الرأى حول النتائج المؤسفة لانقسامات المسيحية ، ومقتنعون بالأهمية الحيوية لإعادة توحيد العالم المسيحى . ونحن نعى أيضا أنه لو قدر للعالم المسيحى أن يعاد توحيده غدا لما جاء مساويا فى الامتداد حتى للعالم الأوربى . ففى مواجهته لن تكون هناك فقط تلك البنية الكبيرة من المؤثرات المناهضة للمسيحية على نحو إيجابى ، وإنما أيضا كل القوى التى نسميها لبرالية ، وتشمل كل من يعتقدون أن الشئون العامة لهذا العالم والعالم الآخر ليس بينهما صلة ، ويعتقدون أنه فى عالم مثالى يمكن لمن يحبون الجولف أن يلعبوا الجولف ، ولمن يحبون الدين أن يذهبوا إلى الكنيسة ، ونحن ، على العكس من ذلك ، نشعر بأننا مقتنعون – مهما يكن اقتناعنا غامضا – بأن إيماننا الروحى ينبغى أن يمنحنا بعض التوجيه فى الشئون الزمنية ، وأنه إذا لم يفعل فالغلطة غلطتنا ، وأن الأخلاق تقوم على حصانة من الدين ، وأن التنظيم الاجتماعى للعالم يعتمد على حصانة أدبية ، وأننا لا نستطيع أن نحكم على القيم الزمنية إلا فى ضوء القيم الأبدية . إننا ملتزمون بما لابد أن يكون فى نظر العالم اعتقادا مستيئسا : وهو أن نظاما عالميا مسيحيا ، أن النظام العالمى المسيحى ، هو فى نهاية الأمر الوحيد الذى سيكون مجديا من أى وجهة نظر .

والحق أنه على قدر ما نكون معنيين ، كأفراد ، بالمشكلات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية فإننا – ككاثوليك – ملتزمون بتحليل للمشكلات ولكل حل مطروح أكثر وفاءً مما يشعر عضو الجمهور العادى ، أو حتى المتخصص العادى أنه مدعو إلى القيام به . فليس الأمر مقصورا على أننا نتطلب من أى نظام – قبل أن نتمسك به – أن يؤدى وظائف لا يأبه لها صانع الأنظمة العادى ، وأن يعترف – مثلا – بمكان السلطة الكهنوتية . فالعلاقة بين الطبيعى وفوق الطبيعى لا تسوى بوفاق . إن ما أفكر فيه هو أن المفكر المسيحى هو وحده المضطر إلى أن يفحص كل مقدماته ، وإلى أن

يحاول البدء من الحدود والقضايا الأساسية . ولست مؤهلا لمناقشة علم السياسة أو علم الاقتصاد ، وعندى أن هذا الأخير أعصى على الفهم من الرياضيات . ومع ذلك لا أستطيع أن أحول بين نفسى والشعور بأن غالبية الممارسين الفعليين لكل من علم السياسة وعلم الاقتصاد فى محاولتهم أن يكونوا علميين وأن يحدوا على وجه الدقة من ميدان نشاطهم ، يتقدمون بافتراضات ليس من حقهم التقدم بها فحسب ، وإنما ليسوا دائما على وعى بتقدمهم بها . بديهى أن كل آراء الانسان ونظرياته لها صلة نهائية ما بنوع الإنسان الذى يكونه ، ولكن الكاثوليكى هو وحده ، من الناحية الفعلية ، الواقع تحت التزام صريح بأن يكتشف نوع الإنسان الذى هو عليه - لأنه تحت التزام بتحسين ذلك الإنسان حسب مثل عليا ومقاييس محددة . إن غير الكاثوليكى ، ومن المحقق أن الفيلسوف غير المسيحى إذ لا يشعر بما يلزمه أن يغير ذاته ، ولا يستشعر بالتالى حاجة مقنعة إلى فهم ذاته ، معرض لأن يقع تحت سيطرة تحيزاته ، وخلفيته الاجتماعية ، وأذواقه الفردية . وأجرؤ على القول بأن هذا هو الشأن معنا نحن أيضا : ولكننا على الأقل - فيما آمل - نعترف بواجبنا أن نحاول إخضاعها . قد يلوح هذا التأكيد بالغ الصلف . ولكنى لا أتحدث من واقع معرفتى بعلم الاقتصاد - وهى أقل من أن تكون تخطيطية - قدر ما أتحدث من واقع معرفتى العارضة بعلماء الاقتصاد .

وعلى ذلك فإنى لا أثق بأى اقتراح لترتيب شئون العالم ، إلى أن يجيب مقدم الاقتراح إجابة مرضية سؤال : ما هى الحياة الصالحة ؟ وفى كثير من الأحيان أخشى ألا يقدم إجابة أفضل من الإشارة إلى نوع الحياة التى يتصادف له ، كإنسان طبيعى وفرد معزول ، أن يميل إليها . إن أناسا بالغى القلة ، بالتأكيد ، هم الذين يودون أن يكونوا أفضل مما هم عليه ، أو - إذا استخدمنا مصطلحات أكثر قداسة - عطاش وجياع إلى البر . وإن ما يتصادف أن نميل إليه كأفراد ، خارج التيار الرئيس الذى هو التقليد الكاثوليكى ، لمعرض أن يكون هو ما تصادف أن مال إليه طرازنا من الناس فى نطاق ضيق من المكان والزمان ، ومن المحتمل أن نحمل على محمل الحقائق الأبدية أشياء لم يسلم بها فى الحق إلا مجموعة صغيرة من الناس أو لفترة زمنية بالغة القصر . وبدلا من أن نطبق تاريخ مدينتنا بأكمله على طوارئنا الخاصة فإننا قد لا نعدو أن نطبق طرق التفكير الحديثة أو المحلية . إن فلسفة العمل الاجتماعى العاملة على نحو مرض حقيقة ، باعتبارها متميزة عن وسائل الخروج من مأزق فى إحدى اللحظات ، لا تتطلب علما فحسب ، وإنما حكمة أيضا . وربما كان من الاسراف أن نتوقع من أى إنسان أن يمتلك قدرة علمية متخصصة وحكمة فى آن واحد : فنحن لا نستطيع أن ننتظر من علماء الاقتصاد أن يساعدونا إلا إذا عرفنا ما الذى نريده منهم . وفى نهاية

المطاف فإن آراءنا ، واختيارنا من بين الحلول المقدمة لنا ، سوف تختلف - إذا نحينا جانبا الدور الذى يلعبه التحيز والمصلحة الذاتية - حسب آرائنا فى الطبيعة البشرية . وليست هذه مسألة علم وإنما مسألة حكمة . والحكمة لا تكتسب إلا على نحوين ، ولا تكتسب اكتسابا جيدا إلا من خلال هذين الأمرين : دراسة للطبيعة البشرية خلال التاريخ ، وأعمال البشر فى الماضى ، وخير ما فكروا فيه وكتبوه ، ودراسة من خلال الملاحظة والخبرة للرجال والنساء من حولنا ، إذ نعيش .

وأعتقد أن الكنيسة الكاثوليكية - بميراثها من إسرائيل ومن بلاد اليونان - ما زالت ، كما كانت دوما ، المستودع العظيم للحكمة . ويلوح أن الحكمة سلعة يقل توافرها ، شيئا فشيئا ، فى المؤسسات التعليمية ، لأن المناهج والمثل العليا التى تغدو رائجة فى التعليم الحديث ، والتخصص العلمى من ناحية ، ومعالجة الإنسانيات إما على أنها ضرب من العلم المزيف ، أو على أنها ثقافة سطحية لم توضع بحيث تنمى نزوعا إلى الحكمة ، وهى شىء من المحقق أن المؤسسات التعليمية لا تستطيع أن تعلمه لأنه لا يمكن أن يتعلم فى الوقت المحدد لها أو فى مثل تلك البيئة المحيطة كلية ، ولكنها تستطيع أن تعلمنا أن نرغب فيه ، وتستطيع أن تعلمنا كيف نمضى فى اكتسابه . إن العالم الحديث يفصل بين العقل والانفعالات فما يمكن اختزاله إلى علم ، بمفهومه الضيق لكلمة « العلم » ، وكل ما يمكن أن تتناوله حدة الفطنة إذ تتمكن من مادة محدودة وفنية ، يحترم ، أما الباقى فقد يكون تبديدا لسلوك غير متحكم فيه ، وانفعالا فجا وإنى لأود لو أمكن استنقاذ التصور الكلاسيكى للحكمة حتى لا نترك كلية لعالم السياسة من ناحية ، والزعيم الغوغائى من ناحية أخرى . فعند السياسى العادى تتطابق الحكمة مع مقتضيات الموقف ، وعند عالم السياسة تختفى فى غمرة النظرية . ولكن الحكمة - بما فى ذلك الحكمة السياسية - لا هى بالتى يمكن أن تجرد على شكل علم ، ولا بالتى يمكن أن تختزل إلى حيلة ، وليس بوسعك أن تقدمها بتشكيل لجنة مؤلفة من علماء وذوى حيلة بأعداد متساوية . وأخيرا أضيف : إن الحكمة البشرية لا يمكن أن تنفصل عن الحكمة الإلهية ، دون جنوح إلى أن تكون مجرد حكمة دنيوية ، فى مثل عقم الحماقة ذاتها .

كان هدفى ببساطة - إلى الآن - هو أن أطرح رأيا مؤداه أننا - ككاثوليك - لا نستطيع ببساطة أن نتقبل أو نرفض الحلول المقدمة من نظريين متخصصين فى العالم حسب ما إذا لاح - على السطح - أنها تسمح بمكان لنا ولإيماننا . إن علينا أن ننقد الافتراضات الخلقية - صريحة أو مضمرة - ونعترف بما هى - من وجهة نظرنا - حدود وأغلاط أصحابها . وتتجه شكوكى إلى أننا معرضون للوقوع فى شراك عابثة

نحن الذين نصبناها . إننا دائما معرضون لخطر نقل الأفكار ، على نحو حرفى أكثر من اللازم ، من رتبة إلى رتبة . وإنى لأرى عثرتين رئيسيتين : فإن أفكار السلطة ، والمرتبية ، والنظام ، والترتيب ، حين تطبق على نحو غير ملائم على المجال الزمنى ، قد تفضى بنا إلى أحد أغلاط الحكم المطلق أو إلى ثيوقراطية غير معقولة . أو قد تفضى بنا أفكار الإنسانية والأخوة والمساواة أمام الرب إلى تأكيد أن المسيحى لا يستطيع أن يكون إلا اشتراكيا . إن الهرطقة ممكنة دائما . وحيث توجد هرطقة واحدة ممكنة فثمة دائما هرطقتان على الأقل . وعندما تتعارض عقيدتان فإننا لا نتذكر دائما أنهما ، كلتاهما ، قد تكونان مخطئتين . وبديهى أن الهرطقة قد تمتد إلى شئون هذا العالم التى لا يحكم عليها الناس ، عادة ، حسب مثل هذه المعايير . فقد يكون لنا أن نتوقع العثور عليها ، مثلا ، فى بعض صور الفاشية ، كما فى بعض صور الاشتراكية . وهى حتمية فى أى تنظيم للبشر لا يعترف بالأسس المسيحية للمجتمع . ولا حاجة بنا إلى أن نندهش إذا وجدنا هرطقتين متضادتين موجودتين مقترنتين . إن تصور الحرية الفردية ، مثلا ، ينبغى أن يقوم على الأهمية الفردية لكل نفس ، والمعرفة بأن كل إنسان مسئول ، فى نهاية المطاف ، عن خلاصه أو هلاكه الشخصى ، وما يستتبعه ذلك من إلزام المجتمع بأن يتيح لكل فرد فرصة تنمية إنسانيته الكاملة . غير أنه ما لم ينظر إلى هذه الإنسانية دائما من حيث علاقتها بالله فقد يكون لنا أن نتوقع أن نجد حبا مسرفا للكائنات المخلوقة ، أو أن نجد – بعبارة أخرى – مذهبا إنسانيا يؤدى إلى إرغام حقيقى للكائنات الإنسانية على ما يعده سائر بنى الإنسان مصلحتهم . وأنا أعتبر أن الفكر المسيحى والكاثوليكى ، حين يعمل فى ميدان علم الاجتماع ، هو وحده الذى يستطيع أن يخلصنا من هذه الحدود المتطرفة التى لا تعدو أن تخلق خلطا أكبر حينما تلتقى . إن الهرطقة كثيرا ما تكون أكثر إقناعاً ، وأكثر عقلانية فيما يبدو ، وأيضا أفيد – لحظتها – من الإيمان الحقيقى . لأن الحكمة لا يتوصل إليها بنتيجة منطقية ، على نحو صارم ، من مقدمات متفق عليها . وكثيرا ما لا تكون لديك وسائل ترغم بها ، بالعقل ، على القبول من لا يريدون القبول . وواضح أن النصف الثانى من ملخص القانون ضلال وخدعة إذا محوت النصف الأول . ولكن كيف يسعك أن تثبت ذلك للمتحمس ولبانى النظم ؟ إنه شىء نعرف انه حق بما قد يكون لنا – بالتأكيد – أن ندعوه الحكمة الدنيوية : لأن الحكمة الدنيوية الحقة تفضى إلى حكمة لا دنيوية ، وتتحقق فيها ، وتظل ناقصة بدونها .

ولست أوحى للحظة بأن نظريات ما ينبغى عمله لإنقاذ العالم ، عامة كانت أو مخصصة ، هى حتما خاطئة أو عديمة الجدوى عندما لا تكون مبنية على أسس

مسيحية وكاثوليكية ، ولكن فلنأخذ ، كمثال ، مؤسسة لا يعرف عنها أغلبنا إلا القليل ، وقلائل جدا - ولست منهم - من يعرف عنها الكثير . لست أنكر جدوى عصبة الأمم ، سواء في سنوات وجودها أو في المستقبل ، عندما أقول : إنه كان ينبغي أن يكون واضحا من البداية أنه ما كان ليمكن للعصبة قط أن تحقق مطامح مؤسسيها . ويلوح لي أن مفهومها بأكمله يرجع إلى فترة روسو ، ويمثل ذلك الإيمان المبالغ فيه بالعقل البشري الذي يتعرض له ذوو الانفعالات غير المنظمة . كان الافتراض هو أن بوسعك أن تأخذ المجتمع الأوربي ، بالحالة الشعثاء والهستيرية التي كان عليها في ١٩١٨ ، وأن تقبل أكثر مما تأسف للقومية التي كانت قد نمت بالفعل ، وكانت قابلة لأن تنمو أكثر من ذلك ، وأن تفرض عليها اتحادا فيدراليا ملفقا ، وتزود آلة مركزية بتنظيم ديمقراطي ، لا تلتقي فيه الأمم القوية والضعيفة فحسب ، وإنما أيضا الأمم المهمة وغير المهمة ، والمتحضرة إن قليلا أو كثيرا ، في مقاربة اسمية للمساواة ، وتنتظر من العقل والمصلحة الذاتية المستنيرة أن تسوي كل الصعوبات . قد أكون مخطئا ، ولكني خليق أن أدهش لو كنت مخطئا كلية . وما عصبة الأمم اليوم إذن ؟ إنها آلة ، وأجرؤ على القول بأنها - كأغلب الآلات التي أجزاؤها المكونة كائنات بشرية مرتبطة في لجنة - تحتوي على أجزاء أكثر من اللازم ولكنها - رغم ذلك - آلة فعالة للقيام بالمهام الأدنى التي يرى الناس من الملائم أن يستخدموها فيها . لقد سوت نزاعات ثانوية بين أعضاء ثانويين على نحو يصون ما كان أكثر الأمور حيوية : وهو السلام واحترام الذات من كلا الطرفين . وفي أمور مازالت فيها غالبية الأمم المتحضرة متحضرة بما يكفي لأن تحافظ على مبادىء مشتركة أو تضطر إلى الجهر بها ، ولا تضر فيها مصلحة أمة مصلحة غيرها ، وإنما تتطابق مصالح الجميع إزاء العناصر العاصية للقانون في كل منها - كتجارة المخدرات والرق - في مثل هذه الأمور أعتقد أن عصبة الأمم تبرر ، ويحتمل أن تكون قد بررت بالفعل ، إنشاءها وتكاليفها . ولكن في الأمور التي تعمل فيها مصالح وأهواء قوية ، لابد لها أن تعتمد - ككل الحكومات الديمقراطية - على توازن للمصالح أكثر مما تعتمد على مصلحة مشتركة ، وعلى أخلاقيات حصيفة ، وليس أخلاقيات دينية . إنها النزعة العصرية في حقل السياسة . ولست أهاجم العصبة ، وإنما أسعى إلى تعريف لحدودها : وبوسعها أن تعمل على نحو أفضل إذا اعترفنا بهذه الحدود . ولكن كان الأفضل من ذلك أن يرى مبتدعوها هذه الحدود : لأن ما تبدؤه العاطفية المسرفة ، تستطيع الكلبية والمؤامرة استغلاله .

إن الكاثوليكي يجدر به أن تكون له مثل عليا عالية - أو أنا بالأحرى خليق أن أقول : مثل عليا **مطلقة** وتوقعات متواضعة . أما المهرطق - سواء سمى نفسه فاشيا أو

شيوعيا أو ديمقراطيا أو عقلانيا - فإنه دائما ما يتسم بمثل عليا دنيا ويتوقع أشياء كبيرة ، لأنى أقول إن كل المطامح إلى فردوس أرضى تغذوها مثل عليا دنيا . ولست أدين كل مخططات تحسين النوع البشرى التى ليست نتاجا للفكر الكاثوليكى ، وإنما لا أعدو أن أؤكد أن كل المخططات التى من هذا النوع ، فضلا عن مخططاتنا الخاصة ، عندما نكون مشغولين بطوارىء زمنية فورية ، ينبغى أن تخضع لفحص لا يستطيع شىء سوى الحكمة الكاثوليكية أن يقدمه . وإذ نواجه بأى نظام للمجتمع مضاد للمسيحية على نحو مؤكد نكون على يقين من أن مثل هذا النظام ، لأنه مؤسس على زيف ، لا يمكن أن يعمل على النحو الأمثل قط . وبـ « العمل على النحو الأمثل » نعنى ضمناً ، أيضا ، السعادة على أدنى المستويات البشرية الطبيعية ، وبالمقارنة بأى درجة من المجتمع المسيحى تحققت ، قد وجدت - أو يقال إنه وجدت - مجتمعات بدائية نجد فيها معدلا متوسطا - أعلى - من السرور ، ومعدلا متوسطا أدنى من الألم : وإن مناصرى الإصلاح الجنسى ليحيلوننا دائما إلى آداب سكان جزر تروبرياند السعداء . وبالمقارنة بأى مجتمع بدائى فإن كل ما يسعنا أن نقوله هو أن نوعية السرور والسعادة السائدة فى مثل هذا المجتمع أدنى من أن تجتذب أى شخص متمدين . وحتى أدنى الأفراد المتحضرين لا يستطيع أن يكيف نفسه مع مثل هذا المجتمع ، دون أن يتدهور ، وعرضا يفسد - فى حالات كثيرة - السكان المحليين معه . بيد أن الاختيار بين مجتمع متمدين وآخر بدائى ليس هو الذى يتعين علينا ، من الناحية الفعلية ، أن نعالجه ، وإنما الاختيار بين المراتب المسيحية ، وغير المسيحية ، والمضادة للمسيحية . ونحن جميعا نعرف ثانى هذه المراتب ، ونعرف كيف يعمل . وإنا لعلى ثقة من أن ثالثها لن يكون ذا جدوى .

إن ما ينبغى علينا أن نرمى إليه ليس مجرد نظام لا يتعارض مع النظام المسيحى ، نظام يستطيع المسيحيون وغير المسيحيين - فى ظله - أن يتكيفوا فى توافق كامل . فإن أى برنامج يسع الكاثوليكى تخيله ينبغى أن يرمى إلى هداية العالم بأسره . إن التوحيد الإيجابى الوحيد للعالم - فيما نعتقد - هو توحيد دينى . ولسنا نعنى بهذا ببساطة الخضوع العالمى لمرتبية كنسية على النطاق العالمى وإنما نعنى وحدة ثقافية فى الدين ، وهى أمر مختلف عن التوحيد الثقافى . وإن أى مخطط عام للتوافق الدولى ، يطرح كبديل للوحدة الدينية ، يحتمل أن يكون تهديدا أكثر منه أملا . فهو خليق أن يشتت أذهان البشر عن القضايا الحقيقية ، وأن يهدئهم بشعور وهمى بالفضيلة والأمان . وكأى تركيب شاده العقل البشرى وحده سوف يسقط ، فى نهاية المطاف ، تحت تأثير أهواء البشر ، غير مخلف وراءه سوى زوال أوهام مرير لا ضرورة له . فالكاثوليكى هو وحده الذى ليست لديه أوهام تزال .

ويلوح لي أن واجبنا ، بالنظر إلى كل المحاولات الدنيوية الخالصة لتقويم العالم ، هو أن نرحب بها على قدر ما يكون لها من قيمة ، عندما يكون فيها أى خير ، وأن نعلن - فى الوقت ذاته - حدودها وخطر أن ننتظر منها أكثر مما تستطيع مثل هذه الابتكارات البشرية أن تحققه . إننا لم ننخدع بتطورات كان يتوقع لها - فى حين أو آخر - أن تجلب الوحدة للعالم . وفى وقت من الأوقات كان يتوقع من التقدم والاستنارة أن يحققا ذلك ، ومن انتشار الديمقراطية والمؤسسات البرلمانية . وأخشى أن هذا قد كان يعني - على قدر ما يخص الأمر بريطانيا وأمريكا - إيمانا بأن الشيء الوحيد اللازم لبقية العالم هو أن يصوغ نفسه ، أو يصاغ بالقوة ، على نسق بريطانيا أو أمريكا على التوالى . والحق أن من الصعب جدا على أى منا أن يعرف : من أى النواحى نحن متفوقون على غيرنا من الشعوب ومن أى النواحى نحن لانعدوأن نكون مختلفين عنها . وفى فترة تالية فإن ما كان يدعى غزو الفضاء قد توقع منه - مع التسهيلات المتزايدة للاتصال بين الشعوب - أن تحارب من مسافات أبعد ، ولكنه من نواح أخرى - لم يحقق كل ما يجدر به أن يحققه : ففى أمريكا ، بفضل غزو الفضاء ، يمكنك أن تحصل على خضروات وفواكه طازجة ، فى أى وقت من العام ، وليس لأيٍ منها أى نكهة . لقد توقع من توحيد المقاييس أن يوحد الشعوب ، وإن تكن الرتابة هى الثمن ، ربما . وقد جنح توحيد المقاييس إلى جعل الشعوب متشابهة ، حيث كان الأفضل أن تختلف ، وبمستطاعك أن تسمع نفس نوع الموسيقى من أى محطة إذاعة فى أوربا . بيد أنه لكى تعيش الشعوب فى ود ، تحتاج إلى أن تكون مشتركة فى شيء أكبر من خطوة رقص ، أو إجادة عالمية لسيارات فورد . وفى فترة أحدث ، كثيرا ما سمعنا أن الاعتماد المتبادل بين الأمم ، اقتصاديا وماليا ، يجعل التوافق والعمل المشترك إن لم يكن حتميين ، فعلى الأقل ضروريين : علينا أن نتفق أو نفنى . إن بوسعك أن تضع مجموعة متنوعة من الحيوانات المتوحشة فى قفص واحد ، وتقول لها إن عليها أن يتحمل بعضها بعضا وتشترك فى طعامها على قدم المساواة ، وإلا فنيت . ولكن الأبسط والأكثر إنسانية هو أن تضعها فى أقفاص مختلفة ، حسب نوعها . ومثل هذا الاعتماد المتبادل بين شعوب ذات تنظيم وجدانى واسع الاختلاف قد بدأ يظهر الآن أنه لا يعدو أن يضاعف من مناسبات الشقاق : وأن تأمل أى شيء منه هو المكافأة الوهمية لأولئك الذين مازالوا يقدمون القرابين لتلك الربة الخداعة ، ربة العقل ، التى لم تولد إلا منذ مائة وخمسين عاما خلت .

من الشائق أن نلاحظ أن بعضا من أبناء هذا العالم الاقتصادى ، ممن هم أكثر حذقا ، قد بدأت تتجه شكوكهم إلى أن النزعة الدولية عدو للصداقة الدولية . بل إن

النقاد الساخرين قد ذهبوا إلى أن مكاتب السفر ينبغى إلغاؤها ، ربما باستثناء هدف تسهيل رحلات الحج الدينية ، لأنه كلما رأت بعض الشعوب بعضا زادت الفرصة - فيما يرى هؤلاء الفلاسفة - لأن يسىء بعضها فهم بعض وينفر منه . ذلك أن كل إنسان يتذكر المناسبة التى غش فيها ، أو عومل بوقاحة ، أو منح وجبة سيئة أو سريرا غير مريح فى أسفاره . بيد أن ناقدا أكثر اعتدالا ، أكن له احتراما ملحوظا هو المستر مينارد كينيز ، قد تقدم حديثا ببعض مقترحات فى هذا الصدد فى مقالتين شائقتين فى « ذانيو ستتسمان » (رجل الدولة الجديد) . إن مستر كينيز ينتقص من النظام الذى يكون كل مستثمر صغير - فى ظله - معتمدا جزئيا على دخل من صناعات - من أطراف الأرض فى كثير من الأحيان - لا معرفة له بها ، ولا سيطرة له عليها . ويود لو يرى الإدارة والملكية وقد قرب بينهما . وقد لاح لى منذ زمن طويل أن كثيرا من المشروعات الدولية ، فضلا عن السياسة الدولية ، قد تضخمت إلى حد جسيم بحيث تجاوز قدرة العقل البشرى على التحكم فيها بطريقة فعالة ، ومأمونة ، ومع الاحترام اللازم لمصالح كل من يعنيهم الأمر . ولدينا حالات كثيرة ملحوظة ، فى السنوات الأخيرة ، انهار فيها خلق الرجل ذى السلطة ، أكثر مما انهار عقله ، تحت وطأة الجهد : مما أدى إلى عسر أو دمار ضحايا لا حصر لهم تقريبا . وهذه الرغبة فى تبسيط العلاقات الدولية ، التى عبر عنها مستر كينيز ، يلوح لى أن لها بعض الصلة بالتوق إلى الاقليمية الذى لاحظنا انبثاقه تلقائيا فى أجزاء متنوعة من العالم : فى أمريكا وفى اسكتلندا ، بل وفى شمال ألمانيا فيما قيل لى . وإنى لمتعاطف بغريزتى مع مثل هذه الحركات ، بعد أن يحذف منها الهواء السياسى والهواء الأدبى - المسرف فى العاطفية - الناظر إلى الوراء . كما أنى - معتمدا على الغريزة وحدها ، لأنه لا موهبة لى فى التفكير المستغلق - متعاطف مع بعض أنواع الـ Credit Reform وتوزيع الأرض . لست أعقد كبير آمال على مستقبل أمريكا إلى أن ينقسم ذلك البلد إلى مكوناته الطبيعية ، وهى أقسام ليست ببساطة تقسيمات الشمال والجنوب القديمين ، والأبعد من ذلك عن خاطرى : تقسيمات الثمانى وأربعين ولاية .

ويخيل إلى أن تعاطفاتى واتجاهاتى العامة ، فى مسألة الإصلاح الاجتماعى والاقتصادى ، شبيهة بتلك التى عبر عنها أعضاء أفراد فى هذه المدرسة . ولكنى أشعر أنى أشد يقينا فى مسألة واحدة ، وهى أن الكاثوليكى لا يستطيع أن يلزم نفسه كلية ، وبصورة مطلقة ، بأى شكل واحد من أشكال النظام الزمنى . ولست أعنى بهذا أنه ينبغى أن يبقى على مبعدة ، أو يرفض مناصرة أى قضية ، أو يصطنع أى طريق يتقارب العقل والحساسية والحكمة مشيرين إليه ، وإنما أعنى أن اتجاهه ينبغى أن

يكون دائما نسبيا ، وأنه لا ينبغى عليه قط أن يكرس لأى مملكة من هذا العالم نفس الهوى الذى يجمل به أن يقدمه لملكة الرب . وثمة مناسبات كثيرة ممكنة ، قد يكون من الملائم له فيها أن يسلم حياته لقضايا زمنية ، ولكن لا ينبغى أن يسلم لها قط حسه بالقيم ، متذكرا الإشارة الأفلاطونية إلى أنه ليس فى هذاالعالم ما هو جدى تماما . وهذا « الليس » يشمل بطبيعة الحال إطالة أمد وجود الإنسان فى العالم . ولست أعنى أنى أرغب فى أن أقيم ، أو أسمح بأن يقام ، خط بين الشئون الروحية والزمنية . فإنى واثق من أنه ليس لمجرد أنه قد تصادف كوننا كاثوليك وأفرادا ذوى روح عامة ، نهتم بالشئون العامة والدولية ، وإنما لأن إيماننا من نوع يقسرنا على هذا اللون الأخير من الاهتمامات . وعلى ذلك ، فإننا إذا أردنا أن نسهم بنصيبنا ، لا كمواطنين فحسب ، وإنما كمواطنين كاثوليك ، لا يجمل بنا أن نقنع بمطالعة الكتب الزرقاء ، والصحة ، والرسائل السياسية والاقتصادية ، وإنما ينبغى علينا ، فى المحل الأول ، أن نكون على معرفة تامة بلاهوتنا الخاص .

وأنا أقدم هذا التحفظ ، وأقيم هذه التفرقة ، لأنى أشعر أن العالم الخارجى سيكون دائما على استعداد للإمساك بأى عذر كى يدعى أن الكاثوليك - والأنجلو كاثوليك بخاصة - ملتزمون ببرنامج اجتماعى يتطابق - من الناحية العملية - مع إيمانهم . وربما كانت هذه الألوان من سوء الفهم Cancel out : فنحن مؤهلون كرجعيين مترفضين ، أو كاشتراكيين متهورين ، حسب ميل الناقد المعادى ، واتجاهات كاثوليكى فرد ، كان فى ذهنه وأظن أن فضيلة التسامح تحظى بتقدير أكبر مما تستحقه كثيرا . وأنا شخصيا لا أمانع فى أن أدعى مترفضا ، ولكن هذه مسألة فردية ، إنى أشد حرصا فى هذه المسألة لأنى - منذ بضع سنوات خلت - أصدرت ، عن حكمة أو غير حكمة ، إعلانا وجيزا عن عقيدتى الدينية والسياسية والأدبية غدا سهل الإيراد أكثر من اللازم . وربما كان قد أوحى إلى بعض النقاد بأن هذه الثلاثة كانت مرتبطة لا تنحل ، فى نظرى ، **ومتساوية الأهمية** .

وفى أى قضايا عامة قد نكرس لها أنفسنا ، يحتمل دائما أن نجد أنفسنا مع غير الكاثوليك من ذوى النية الطيبة ، وعلينا أحيانا أن نذكر أنفسنا بالافتراضات المسبقة البالغة الاختلاف التى يمكن أن تكون كامنة تحت عمل مشترك . وقد ذهبت ، بالفعل ، إلى أن العالم معرض لأن يجعل مثله العليا بالغة الدنو ، وتوقعاته بالغة الارتفاع ، وأنه معرض لأن ينيط بالآلية إيمانا أعمى ، وأنه معرض لأن يأمل أن يصحح الأمور اعتراف ذكى بالمصالح والامكانات المادية ، يتوصل إليه من طريق مؤتمرات وتقارير . إنه ينتظر

أكثر من اللازم من إحسان غامض ، ويرفض أن يواجه الحقيقة الماثلة في أنه ما من تغير عظيم يمكن أن يحدث في يوم من الأيام بدون اهتداء خلقي . وهو يعيش في ظل توقع مستمر لمعجزة مادية ما ، ويتبع سرابا يتخذ – في أعين البعض – شكل الرخاء ، وفي أعين البعض الآخر شكل الثورة .

وهذا الكسل والروغان الخلقي شيء يجب علينا أن نحاربه . ومهما يكن من أمر فها هنا مرة أخرى لا أود أن أقابل بين الكنيسة والعالم وكأنهما متصارعان في كل مكان ، أو كأن الكنيسة الفعلية وحدة لها سياستها الخاصة في كل طارئ ، أو كأن العالم دائما على خطأ ، والكنيسة دائما على صواب . وكلما كانت الدقائق صغيرة ، ازدادت إمكانية التباين المشروع في الرأى بين رجال الكنيسة . وعلى أية حال فقد أردت أن أوجه النظر إلى الالتزام الواقع على رجال الكنيسة المهتمين بالشئون العامة لكي يتأكدوا – قدر المستطاع – من أسسهم ودوافعهم ، ويفرقوا في أى برنامج للعمل يبتدعونه بين المقدمات والنتائج الأبدية التي ينتهون إليها ، والوسائل التي يبتكرونها . إن غالبية البروتستانتيين الأتقياء الذين يهتمون بفعل الخير العام ، يطبقون إيمانهم على أعمالهم دون فحص ، ومسيحيتهم الخاصة تتجلى ، أساسا ، في تنزههم عن الغرض ، وتضحيتهم بذواتهم ، وحماسهم الوجداني . والكاثوليكي ، ذو اللاهوت الأكثر تحددا ، والتدريب الأكبر – فيما آمل – على فحص النفس خليق أن يقوم بملاحظات أكثر واقعية لما يفعله وعلته . فالتدريب الكاثوليكي – فيما أعتقد – قد أريد به أن يكفل توازنا أمثل بين العقل والقلب . وأعتقد أيضا أن الكاثوليكيين يجمل بهم – في أى مسائل متصلة بالعلاقات الخارجية – أن يتمكنوا من الشعور بالتعاطف مع وجهات النظر الأجنبية ، وهذا أمر أجدر بالحصول عليه وأفعل من حسن النية المتشعب . وأعتقد أن ثمة عادة فكرية وشعورية كاثوليكية ، تربط بين الكاثوليك من أكثر الأجناس والأمم والطبقات والثقافات تباينا . ومن ناحية أخرى فإني أحيانا كنت أعي ذلك – على نحو محزن – مع أصدقاء إنجليز وأمريكيين ، ذوى ولاء ديني غير محدد ، إذ كان يبرز فجأة أثناء المحادثة ، فأدرك أن افتراضاتنا المسبقة ، وما نحمله على محمل التسليم عند مناقشة مشكلة معينة ، أمور مختلفة تماما . لنأمل أن تختفي هذه الاختلافات بين قومنا وأنفسنا في نهاية المطاف ، وفي الوقت ذاته وعلى الدوام نستفيد من أى تفاهم ممكن في غيره من المواضع .

من الممكن أن تكون الفترة التي نعيش فيها – إذا وسعنا أن نراها من منظور بعيد بما فيه الكفاية – فترة اضمحلال مطرد للحضارة . وذلك شكل من الرجم بالظنون

لا اهتمام لي به . فثمة أثرة منقذة من لون معين - إذا اخترنا أن نسميها أثرة - تحول بيننا وبين القنوط ، ما دمنا نعتقد أن هناك أى شيء نستطيع أن نفعله ، ويمكن أن يساعد على تحسين الأمور . وإنه لجزء من وظيفة مدرسة كهذه أن توضح لنا أفكارنا عن المواضع الممكنة للعمل الفورى ، فضلا عن الأصول الأولى . وأمل ألا أكون قد أخفقت في تأكيد أنه قد تكون هناك دائما مخططات ، تبدؤها عقول غير مسيحية وغير كاثوليكية ، ذات دوافع وأهداف زمنية على نحو صرف ، نستطيع أن نعضدها دون تحفظات . وبتعضيدها ، نضفى عليها تبريرا أرسخ ونغذوها بحقيقة مسيحية . ثمة ، بالتأكيد ، طرق لإعادة تنظيم آليات هذا العالم من شأنها - إذ تجلب درجة أكبر من العدالة والسلام على ذلك المستوى - أن تسهل أيضا نمو الحياة المسيحية ، وخلاص النفوس . ونحن نتعرف على تلك الإمكانية فى كل عمل تصفية الأحياء الشعبية ، وإصلاح الاسكان . وعلى حين لا يجوز لأى إنسان أن يعتذر عن نواحي قصوره بالصعاب التى يجدها فى عيش حياة مسيحية ، فى العالم الفعلى ، وإنما ينبغى عليه بالأحرى أن يعتبر كل صعوبة فرصة ، فإنه ينبغى علينا أن نبذل كل ما نستطيعه لكى نقلل الصعوبات بالنسبة لغيرنا من الناس . ومن هذه الصعوبات التى لم أتحدث عنها ، ولكن لا ريب فى أنكم ستناقشونها أثناء الأيام القليلة القادمة ، الحرب ، وأظن أنه ليس بوسع أحد أن يشك فى أن الحرب بالصورة التى عرفناها بها فى عصرنا ، على حين أنها تتيح لمسيحيين قلائل راسخين فى عقيدتهم الفرصة لتحقيق فضيلتهم فى الفعل - سواء بالإذعان لها أو الاحتجاج عليها - وعلى حين أنها كثيرا ما تبرز فضائل طبيعية مدهشة ، فإنها - على العموم - حاطة . ومع ذلك فإنى لست أكثر تعاطفا مع الاتجاه الإنسانى النزعة إزاء الحرب منى مع الاتجاه الإنسانى النزعة إزاء أى شيء آخر . ولست أستمتع بإمكانية إزالة المعاناة دون وصول بالطبيعة البشرية ، فى الوقت ذاته ، إلى مرحلة الكمال . وفى مواجهة أى ظاهرة مروعة ، على نحو طبيعى ، كالحرب ، ينبغى علينا أن نقيس الضرر المباشر وغير المباشر الذى يصيب الخيرات الروحية ، والذى قد ينجم عن المعاناة . إننا قد نجد أن نسبة المعاناة العقيمة ، وذلك النوع من المعاناة الذى يجعل البشر أسوأ أكثر مما يجعلهم أفضل ، والذى ينتقص من كرامتهم الإنسانية ، ويميت حسهم بالمسئولية إنما هى نسبة بالغة الارتفاع ، وأن التأثير الكلى - على أحسن تقدير - عقيم . والذى ينبغى علينا أن نهتم به ، فى المحل الأول ، هو تلك الأسباب ، فى المجتمع الحديث ، أو فى جهازنا الصناعى والمالى ، التى تجلب نوع الحرب التى خبرناها ، وأن نتمسك بكل تغيير فى ذلك الجهاز من شأنه إزالة تلك الدوافع . ونحن - فيما أظن - لا ننكر أن المجتمع يتأثر أعمق التأثر ، معنويا وروحيا ،

بالأوضاع المادية ، بل وبجهاز صنعه بالجملة ، ولأهداف قصيرة النظر . وليس معنى هذا أن نقبل أى عقيدة جبرية ، لأنه لا يعنى أكثر من أن ذلك المجتمع ، وغالبية الأفراد الذين يكونونه ، لا يعدون أن يكونوا ناقصى الوعى بما يفعلونه ، توجههم دوافع غير خالصة ، ويرمون إلى منافع زائفة .

وعلى المدى الطويل أعتقد أن الإيمان الكاثوليكى هو الإيمان العملى الوحيد . وليس معنى هذا أننا مزودون بآلة حاسبة معصومة من الخطأ نعرف بها ما ينبغى عمله عند أى طوارىء ، وإنما معناه التفكير الجديد الدائم لكى نواجه مواقف متغيرة دائما . إن اتجاه الكاثوليكى إزاء أى شكل من التنظيم ، قوميا كان أو دوليا ، ينبغى دائما أن يكون اتجاها نوعيا إزاء موقف نوعى . فثمة مغالطة فى الديمقراطية مثلا تكمن فى افتراض أن أغلبية من البشر الطبيعيين وغير القابلين للاصلاح على استعداد لأن ترغب فى الأشياء الصحيحة . وقد تكون ثمة أيضا مغالطة فى الديكتاتورية على قدر ما تصور رغبة الأغلبية فى التخلى عن المسئولية . وفى الأمم المكتفية بذاتها إلى الحد الذى يمكنها من أن يتجاهل بعضها بعضا فإن الثقافة وربما الدم خليقان أن يتوالدا داخليا . بيد أنه إذا امتزجت أجناس العالم إلى الحد الذى تختفى معه التوترات العنصرية والثقافات المحلية فقد تكون نتيجة ذلك أشد وبالا . ينبغى أن يكون ثمة دائما طريق وسط وإن يكن أحيانا طريقا ملتويا حين يتعين الدوران حول عقبات طبيعية . وهذا الطريق الوسط خليق - فيما أعتقد - أن يكون طريق السنة . إنه طريق للتوسط ، ولكنه ليس قط - فى الأمور ذات الأهمية الباقية - طريق الحلول الوسط .

مختارات من كتاب

« مقالات مختارة »

(الطبعة الثالثة الموسعة ١٩٥١)

إلـــى

هاريت شـــو ويفـــر

عرفانا بالجميل ، واعترافا بالخدمات التى أسدتها للأدب الإنجليزى .

« تصدير » (١٩٣٢)

أود أن أشكر السادة مثيوين آند كمباني ليمتد (على الأجزاء التى أعيد طبعها من كتاب « الغابة المقدسة ») ومطبعة هوجارث (على « آية توقير لجون دريدن ») ومطبعة هاسلوود (على مقالة « حوار عن الشعر المسرحي ») ، والسادة كونستابل آند كمباني (على مقالة « سنيكا فى ترجماته الإليزابيثية » التى ظهرت أصلا كمقدمة لطبعة سلسلة الترجمات التيودورية من كتاب « عشر مآس » Tenne Tragedies) ورابطة شكسبير (على « شكسبير والموروث السنيكى ») ومستر ولتردى لامير والجمعية الملكية للأدب (على مقالة « أرنولد وباتر ») ومطبعة بلاكامور (على مقالة «بودلير ») والرابطة الإنجليزية (على مقالة « تشارلز ويلى ») وكذلك أود أن أشكر «ذى إيجوست » (محب ذاته) و « ذا أثينيوم » و « ذا تايمز ليترارى سپلمنت » ، («ملحق التايمز الأدبى ») و « آرت آند لترز » (الفن والآداب) ، و«ذا فورام » و « ذا بوكمان » (ن . ى) و « ذا هاوند آند هورن » (الكلب والنفير) و « ثيولوجى » (اللاهوت) و « ذا كرايتريون » (المعيار) التى ظهرت فيها ، أصلا ، أغلبية هذه المقالات .

وكذلك أشكر مستر ب . ل . رتشموند الذى لولا اقتراحاته وتشجيعه ما كانت مقالاتى الخاصة بالكتاب المسرحيين الإليزابيثيين لتكتب قط ، ومستر ف . ف . مورلى على مساعدته فى اختيار المقالات وقراءة تجارب الطبع ، وعلى دأبه فى حثى على ما قمت به من عمل لإعداد هذا الكتاب .

لندن : أبريل ١٩٣٢

زدت النسخة الأصلية من كتاب « مقالات مختارة » (١٩١٧ - ١٩٣٢) بإدراجي بضع مقالات من كتاب « مقالات قديمة وحديثة » الذى غدا الآن زائدا عن الحاجة . وما زالت هناك عدة مقالات لى غير مجموعة ، أميل إلى المحافظة عليها ، فضلا عن عدد ممن المحاضرات غير المنشورة عن شئون متصلة بفن الشعر ، مازالت تنتظر شكلها النهائى . ولكن كتاب « مقالات مختارة » ضخم بما فيه الكفاية ، ولابد لأى مقالات أدبية غير موجودة فيه أن تنتظر جمعها فى كتاب آخر .

ولدى مراجعتى محتويات هذا الكتاب وجدت نفسى ميالا فى بعض الأحيان إلى ان أختلف مع أحكامى الخاصة ، أو كان من الأشيع أن أجدنى منتقدا للطريقة التى عبرت بها عنها . إن هذا الكتاب ، بالنسبة لى ، ضرب من السجل التاريخى لاهتماماتى وآرائى . وإذ يتقدم المرء فى السن فإنه قد يغدو أقل دوجماطيقية وبراجماتية ، غير أنه ليس هناك ما يضمن أن يغدو أشد حكمة ، بل انه من المحتمل أن يغدو أقل حساسية . وحيث أجدنى مازلت متمسكا بنفس الآراء فقد يفضل كثير من القراء أن يقرؤها بنفس الشكل الذى عبرت به عنها لأول مرة .

لندن : ابريل ١٩٥١

محتويات الكتاب

١

التقاليد والموهبة الفردية (١٩١٩) ....

وظيفة النقد (١٩٢٣) ....

٢

« البلاغة » والمسرحية الشعرية (١٩١٩) ....

حوار عن الشعر الدرامى (١٩٢٨) ....

يوريديز والأستاذ مرى (١٩٢٠) ....

سنيكا فى ترجماته الإليزابيثية (١٩٢٧) ....

٣

أربعة كتاب مسرحيين إليزابيثين (١٩٢٤) ....

كرستوفر مارلو (١٩١٩) ....

شكسپير ورواقية سنيكا (١٩٢٧) ....

هاملت (١٩١٩) ....

بن چونسون (١٩١٩) ....

توماس ميدلتون (١٩٢٧) ....

توماس هيوود (١٩٣١) ....

سيريل تورنير (١٩٣٠) ....

جون فورد (١٩٣٢) ....

فيليب ماسنچر (١٩٢٠) ....

جون مارستون (١٩٣٤) ....

٤

دانتى (١٩٢٩) ....

٥

الشعراء الميتافيزيقيون (١٩٢١) ....

أندرو مارفل (١٩٢١) ....

جون دريدن (١٩٢١) ....

وليم بليك (١٩٢٠) ....
سونبرن شاعرا (١٩٢٠) ....
قصيدة «للذكرى» (١٩٣٦) ....

٦

لانسلوت أندروز (١٩٢٦) ....
جون برامهول (١٩٢٧) ....
أفكار بعد لامبث (١٩٣١) ....
الدين والأدب (١٩٣٥) ....
«خواطر» پسكال (١٩٣١) ....

٧

بودلير (١٩٣٠) ....
أرنولد وپاتر (١٩٣٠) ....
فرنسس هربرت برادلى (١٩٢٧) ....
الدين والأدب (١٩٣٥) ....
خواطر باسكال (١٩٣١) ....
مارى لويد (١٩٢٣) ....
ويلكى كولنز وديكنز (١٩٢٧) ....
المذهب الإنسانى عند إرڤنج بابت (١٩٢٨) ....
إعادة النظر فى المذهب الإنسانى (١٩٢٩) ....
تشارلز وبلى (١٩٣١) ....
التعليم الحديث والكلاسيات (١٩٣٢) ....

١

من " التقاليد والموهبة الفردية "

(١٩١٩)

- ١ -

على الرغم من أننا قلما نتحدث عن التقاليد فى كتاباتنا الإنجليزية فإننا أحيانا ما نستخدم هذه الكلمة لكى نتباكى على افتقارنا إليها . إننا لا نستطيع أن نشير إلى « تقليد » . وقصارانا أن نستخدم الصفة لكى نقول إن شعر هذا أو ذاك « تقليدى » أو حتى « تقليدى أكثر مما ينبغى » .

ليس لشاعر أو لفنان فى أى فن معناه الكامل بمفرده . فدلالته وتذوقه إنما هما تذوق لعلاقته بالشعراء والفنانين الأموات . وليس فى مقدورك أن تقيمه بمفرده . وإنما ينبغى عليك – لأغراض المقابلة والمقارنة – أن تضعه بين الأموات . وأنا أعنى أن يكون هذا مبدأ من مبادىء النقد الجمالى لا التاريخى فحسب . وليست ضرورة توافقه واتساقه معهم أحادية الجانب : فالذى يحدث عند خلق عمل فنى جديد إنما هو شىء يحدث فى نفس الوقت ، لكل الأعمال الفنية التى سبقته . إن الآثار الحالية تشكل فيما بينها نظاما مثاليا ، يعدّله إدخال العمل الفنى الجديد (والجديد حقيقة) عليها . ويكون النظام القائم كاملا قبل وصول العمل الجديد ، غير انه لكى يستمر النظام بعد مجىء الجدة يتعين على النظام القائم بأكمله أن يتغير ، ولو بدرجة طفيفة ، وهكذا يعاد تعديل العلاقات والنسب والقيم بين كل عمل فنى والكل ، وهذا هو التوافق بين القديم والجديد . وإن كل من يرتضى فكرة النظام هذا ، وشكل الأدب الأوربى والإنجليزى ، لن يجد أنه مما يجاوز المعقول القول بأن الحاضر ينبغى أن يغير الماضى ، مثلما يوجه الماضى الحاضر .

إن أنشودة كيتس تحوى عددا من المشاعر ليس لها علاقة خاصة بالعندليب ،

ولكن العندليب – ربما ، جزئيا ، بسبب اسمه الجذاب ، وجزئيا بسبب صيته – قد ساعد على الجمع بينها .

إن وجهة النظر التى أجاهد كى أهاجمها ربما تكون متصلة بالنظرية الميتافيزيقية عن الوحدة الجوهرية للنفس : ذلك أن ما أعنيه هو أنه ليس لدى الشاعر « شخصية » يعبر عنها ، وإنما وسيط معين ، لا يعدو أن يكون وسيطا وليس شخصية ، تجتمع فيه الانطباعات والخبرات على أنحاء فريدة وغير متوقعة . فالانطباعات والخبرات التى تهم الرجل قد لا تجد مكانا فى شعره ، وتلك التى تغدو مهمة فى شعره قد لا تلعب فى الرجل ، أو الشخصية ، إلا دورا بالغ الضآلة .

وسأورد قطعة غير معروفة بما يكفى لأن يُنظر إليها بانتباه جديد على ضوء – أو ظلام – هذه الملاحظات :

والآن يخيل إلى أن بوسعى أن ألوم نفسى

على افتتانى بها ، رغم أن موتها

لن يُنتقم منه على نحو مألوف .

أترى دودة القز تنفق جهودها الصفراء

من أجلك ؟ أمن أجلك تهلك ذاتها ؟

أتباع مناصب اللوردين حفاظا على مراتب السيدات .

من أجل ذلك الظفر البسيط بدقيقة محيرة ؟

ترى لم يتنكب ذلك الرجل سواء السبيل

ويعلق حياته بين شفتى القاضى

حتى يزين مثل هذا الشىء – يمتلك الجياد والرجال

كى يمتهن شجاعتهم من أجلها ؟

ففى هذه القطعة (كما يتضح إذا أخذت فى سياقها) نجد اجتماعا لانفعالات إيجابية وأخرى سلبية ، انجذاب قوى ، على نحو حاد ، إلى الجمال ، وافتتان يعادله حدة بالقبح الذى يقابله ويقضى عليه . وهذا التوازن بين انفعالات متضادة موجود فى الموقف الدرامى الذى يتصل به الحديث ، ولكن ذلك الموقف وحده لا يكافؤه . هذا – إذا جاز لنا أن نقول ذلك – هو الانفعال البنائى الذى تقدمه الدراما . ولكن الأثر بأكمله –

أو النغمة الخلابة – إنما يرجع إلى الحقيقة الماثلة فى أن عددا من المشاعر السابحة ، متصلا بهذا الانفعال على نحو ليس بالواضح ظاهريا بحال من الأحوال قد اتحد به لكى يمنحنا انفعالا فنيا جديدا .

ليست انفعالات الشاعر الشخصية ، الانفعالات التى تثيرها أحداث محددة فى حياته ، هى التى تجعله ، على أى نحو من الأنحاء ، مرموقا أو شائقا . ذلك أن انفعالاته الخاصة قد تكون بسيطة أو فجة أو سطحية على حين ينبغى أن يكون الانفعال فى شعره شيئا شديد التعقيد ، وإن لم يكن فى مثل تعقيد انفعالات من لهم انفعالات بالغة التعقيد والخروج على المألوف فى الحياة . والحق أن من أخطار التطرف فى الشعر البحث عن انفعالات إنسانية جديدة كى يعبر عنها ، وفى هذا البحث عن الجدة فى غير موضعها الصحيح يقع الشعر على الشاذ . ليست مهمة الشاعر هى العثور على انفعالات جديدة ، وإنما استخدام العادى منها ، وهو حين يستخدمها فى الشعر إنما يعبر عن مشاعر ليست فى الانفعالات الفعلية على الإطلاق . وستخدمه الانفعالات التى لم يخبرها قط مثلما تخدمه تلك المألوفة لديه . وعلى ذلك ينبغى أن نؤمن بأن « الانفعال المسترجع فى هدوء » إنما هو صيغة تعوزها الدقة . ذلك انه ليس انفعالا ولا استرجاعا ولا – دون تحريف للمعنى – هدوء . وإنما هو تركيز وشىء جديد ناجم عن تركيز عدد بالغ الكثرة من الخبرات التى قد لا تلوح للرجل العملى والنشيط خبرات على الإطلاق ، وإنما هو تركيز لا يحدث عمدا أو عن وعى . وليست هذه الخبرات « مسترجعة » وإنما تتحد ، أخيرا ، فى جو ليس « هادئا » إلا بمعنى أنه قيام سلبى على الحدث . وبديهى أن هذا ليس كل ما فى الأمر ، فهناك قدر كبير عند كتابة الشعر ينبغى أن يكون واعيا ومتعمدا . والحق أن الشاعر الردىء يكون عادة غير واع حيث ينبغى أن يكون واعيا ، وواعيا حيث ينبغى أن يكون غير واع . وكلا الخطأين خليق أن يجنح به إلى أن يكون شاعرا « شخصيا » . ليس الشعر إطلاقا لسراح الانفعال وإنما هو هروب من الانفعال . إنه ليس تعبيرا عن الشخصية وإنما هو هروب من الشخصية . غير أنه من البديهى انه ليس بمقدور سوى من لديهم شخصية وانفعالات أن يدركوا ما تعنيه الرغبة فى الهروب من هذه الأشياء .

– ٣ –

« لا ريب فى أن العقل أكثر قدسية وأقل خضوعا للهوى » * .

تنتوى هذه المقالة أن تتوقف عند حدود الميتافيزيقا أو التصوف وأن تقتصر على أمثال هذه النتائج العملية التى يمكن للشخص المسئول المهتم بالشعر أن يطبقها . إن

* العبارة لأرسطو ، من كتابه « فى النفس » (٤٢١) (م) .

تحويل الاهتمام من الشاعر إلى الشعر هدف محمود ومن شأنه أن يؤدى إلى تقدير أعدل للشعر الفعلى : جيده ورديئه . ثمة كثير من الناس يقدرون التعبير عن الانفعال الصادق فى الشعر ، وثمة عدد أقل يستطيع أن يقدر البراعة التكنيكية ، ولكن قلائل جدا هم الذين يعرفون متى يكون هناك تعبير عن انفعال « ذى دلالة » انفعال يستمد حياته من القصيدة لا من تاريخ حياة الشاعر . إن انفعال الفن لا شخصى . وليس بوسع الشاعر أن يصل إلى هذه اللاشخصية إلا أن يسلم ذاته كلية للعمل الذى يتعين عليه أداؤه وليس من المحتمل أن يعرف ما يتعين عليه أداؤه إلا أن يعيش لا فى الحاضر فحسب ، وإنما فى لحظة الماضى الحاضرة ، وإلا أن يكون واعيا لا بمامات وإنما بما زال حيا .

وظيفة النقد

(١٩٢٣)

- ١ -

عندما كتبت ، منذ عدة سنوات مضت ، عن موضوع علاقة القديم بالجديد فى الفن كونت رأيا مازلت أتمسك به ، فى جمل أستبيح لنفسى الحرية فى إيرادها لأن المقالة الحالية تطبيق للمبدأ الذى تعبر عنه :

« إن الآثار الحالية تشكل فيما بينها نظاما مثاليا ، يعدّله إدخال العمل الفنى الجديد (والجديد حقيقة) عليها . ويكون النظام القائم كاملا قبل وصول العمل الجديد ، غير أنه لكى يستمر النظام بعد مجىء الجدة يتعين على النظام القائم بأكمله أن يتغير ، ولو بدرجة طفيفة ، وهكذا يعاد تعديل العلاقات والنسب والقيم بين كل عمل فنى والكل ، وهذا هو التوافق بين القديم والجديد . وإن كل من يرتضى فكرة النظام هذه ، وشكل الأدب الأوربى والإنجليزى ، لن يجد أنه مما يجاوز المعقول القول بأن الحاضر ينبغى أن يغير الماضى ، مثلما يوجه الماضى الحاضر » .

وقد كنت أعالج حينذاك الفنان ، وحس التقاليد الذى لاح لى أنه ينبغى على الفنان أن يملكه ، غير أن المشكلة كانت ، عموما ، مشكلة نظام . ويلوح لى أن مشكلة النقد هى ، أساسا ، مشكلة نظام أيضا . وقد كنت أفكر فى الأدب حينذاك ، مثلما أفكر فيه الآن ، فى أدب العالم ، وأدب أوربا ، وأدب كل بلد ، لا باعتباره مجموعة من كتابات أفراد ، وإنما باعتباره « كلا عضويا » ، وأنساقا لا تكتسب أعمال الفن الأدبى ، مفردة ، دلالتها إلا من حيث علاقتها بها ، وعلاقتها بها فحسب . وعلى ذلك فإن خارج الفنان شيئا يدين له بالولاء ، ولابد من أن يكرس له استسلامه ويضحى بنفسه ، لكى يكسب وضعه الفريد ويحصل عليه . إن ميراثا مشتركا وقضية مشتركة يوحدان بين الفنانين شعوريا أو لا شعوريا : وينبغى أن نسلم بأن هذه الوحدة لاشعورية فى أغلب الأحيان . وأعتقد أن ثمة رابطة لا شعورية بين الفنانين الصادقين من أى عصر . ولما كانت غرائز الترتيب تلزمنا بألا نترك لمصادفات اللاشعور ما نستطيع أن نحاول القيام به شعوريا ، فإننا مضطرون إلى أن ننتهى إلى أن بوسعنا أن نحدث ما يقع لا شعوريا وأن نشكله على شكل هدف ، إذا قمنا بمحاولة واعية لذلك . بديهى أن فنان الدرجة الثانية لا

يستطيع أن يسلم ذاته لأى عمل مشترك ، حيث أن مهمته الرئيسية هى توكيد كل الاختلافات التافهة التى يمتاز بها ، فلا أحد سوى من يملك الكثير كى يقدمه ، والذى يسعه أن ينسى نفسه فى عمله ، يستطيع أن يتعاون وأن يتبادل وأن يسهم .

ولئن اعتنق امرؤ مثل هذه الأفكار فى الفن لا ستتبع ذلك - بالأحرى - أن يعتنق أفكارا مشابهة فى النقد . وعندما أقول الفن أعنى بطبيعة الحال ، فى هذا المقام ، التعليق على الأعمال الفنية وعرضها من خلال الكلمة المكتوبة ، حيث أنى سأتقدم - على الفور - بعدة تحفظات على الاستخدام العام لكلمة « نقد » بحيث تعنى تلك الكتابات التى يعنيها ماثيو أرنولد فى مقالته . فليس هناك ، فيما أظن ، مدافع عن النقد (بهذا المعنى المحدود) قد قدم الافتراض المجاوز للمعقول والقائل بأن النقد نشاط يدور حول ذاته . لست أنكر أنه يمكن تأكيد أن الفن قد يخدم غايات تجاوز ذاته ، بيد أن الفن ليس مطالبا بأن يكون على ذكر من هذه الغايات ومن المحقق أنه يؤدى وظيفته ، مهما تكن هذه الوظيفة ، حسب مختلف نظريات القيمة أداء أفضل ، إذا هو لم يلق بالا إليها . ومن ناحية أخرى فعلى النقد دائما أن يجهر بغاية يضعها نصب عينيه ، ويلوح أنها - إذا صغناها بشكل بدائى - تجلية الأعمال الفنية وتصحيح الذوق . وعلى ذلك تلوح مهمة الناقد محددة له تماما ، وينبغى أن يكون من السهل نسبيا أن نقرر ما إذا كان يؤديها على نحو مرض وكذلك ، على وجه العموم ، أى أنواع النقد مفيد وأيها عقيم . غير أننا لو أولينا الأمر قليلا من الاهتمام ، لأدركنا أن النقد بعيد عن أن يكون مجالا بسيطا ومنظما للنشاط المفيد ، يمكن إبعاد الدخلاء عنه ، بسهولة ، وانه لا يفضل منتزها من منتزهات الآحاد ، فيه خطباء متنازعون متخاصمون ، لم يتوصلوا حتى إلى تحديد لاختلافاتهم فى الرأى . هاهنا ، فيما يخال المرء ، مكان للعمل التعاونى الهادىء . فالمرء خليق أن يعتقد انه إذا أراد الناقد تبرير وجوده فعليه أن يحاول تنظيم تحيزاته ونزواته الشخصية - وهى عناصر غير مرغوب فيها كلنا معرض لها - وأن يحصر خلافاته مع أكبر عدد ممكن من رفاقه فى نطاق السعى المشترك إلى الحكم الصادق . وعندما نجد أن عكس ذلك تماما هو السائد ، نبدأ فى أن نشك فى أن الناقد يدين بوجوده إلى عنف وتطرف معارضته لسائر النقاد ، وإلا فهو يدين به لشذوذ تافه خاص به ، يحاول به أن يقبل الآراء التى يعتنقها الناس ، ويؤثرون - عن غرور أو كسل - أن يحتفظوا بها . ونجد نحن ما يغرينا باستبعاد الكل .

وبعد هذا الاستبعاد مباشرة ، أو بعد أن يكون التفريج قد خفف من غضبنا ، نجدنا مضطرين إلى التسليم بأن ثمة كتبا معينة ، ومقالات معينة ، وجملا معينة ،

ورجالا معينين ، كانوا « مفيدين » لنا . وستكون خطوتنا التالية هى محاولة تصنيفهم وتبين ما إذا كان بمستطاعنا إقرار أى أصول لتقرير أى أنوا ع الكتب ينبغى الحفاظ عليه ، وأى أهداف النقد ومناهجه ينبغى اتباعه .

- ٢ -

وهذه النظرة إلى علاقة العمل الفنى بالفن ، والعمل الأدبى بالأدب ، و « النقد » بالنقد ، كما رسمت معالمها أعلاه ، قد لاحت لى طبيعية وواضحة وضوحا ذاتيا . وإنى لأدين لمستر مدلتون مرى بإدراكى الطابع الخلافى لهذه المشكلة ، أو - بالأحرى - إدراكى أنها تتضمن اختيارا محددا ونهائيا . ويتزايد شعورى بالجميل نحو مستر مرى . ذلك أن غالبية نقادنا منهمكة فى جهد التعمية والتوفيق وإسكات الأصوات والتربيت والرشوة والإطراء وطبخ مهدئات مبهجة ، والتظاهر بأن الفرق الوحيد بينهم وغيرهم هو أنهم أناس لطفاء ، بينما الآخرون ذوو صيت مشكوك فيه جدا . وليس مستر مرى واحدا من هؤلاء . فهو يدرك أن ثمة مواقف محددة ينبغى اتخاذها ، وأنه يتعين على المرء بين حين وآخر ، من الناحية الفعلية ، أن يرفض شيئا ويختار شيئا غيره . وهو ليس ذلك الكاتب المجهول الذى أكد ، فى إحدى الصحف الأدبية ، منذ عدة سنوات خلت ، أن الرومانتيكية والكلاسيكية شىء واحد ، وأن العصر الكلاسيكى الحق فى فرنسا هو العصر الذى أنتج الكاتدرائيات القوطية و- جان دارك . وليس بوسعى أن أوافق على صياغة مستر مرى للكلاسيكية والرومانتيكية ، إذ يلوح لى - بالأحرى - أن الاختلاف بينهما اختلاف بين ما هو كامل وما هو شذرى ، بين الناضج والفج ، بين المنظم وما يستبيين فيه العماء . ولكن ما يبينه مستر مرى هو أن هناك اتجاهين ، على الأقل ، نحو الأدب ، ونحو كل شىء ، وأنك لا تستطيع أن تتخذ كلا الاتجاهين . ويلوح أن الاتجاه الذى يجهر به يتضمن أنه ليس للاتجاه الآخر مكان فى انجلترا من أى نوع . ذلك أنه يجعل منه قضية قومية وعنصرية .

ويوضح مستر مرى قضيته تمام التوضيح . يقول : « إن الكاثوليكية تمثل مبدأ سلطة روحية لا خلاف عليها ، خارج نطاق الفرد ، وهذا أيضا هو مبدأ الكلاسيكية فى الأدب » . وفى نطاق الدائرة التى تتحرك فيها مناقشة المستر مرى يلوح لى هذا التعريف غير قابل للنقض ، وإن لم يكن - بطبيعة الحال - هو كل ما يمكن أن يقال عن الكاثوليكية أو الكلاسيكية وإن من يجدون انفسهم مؤيدين لما يدعوه مستر مرى

بالكلاسيكية ليعتقدون أنه ليس بوسع البشر أن يتقدموا دون أن يدينوا بالولاء لشيء خارج ذواتهم - وإنى لأدرك أن « الخارج » و « الداخل » مصطلحات تقدم فرصة لا حد لها للنزاع ، وأنه ما من عالم نفس خليق أن يتحمل مناقشة يُخلط فيها بين مثل هذه العملات المنحطة . ولكنى سأفترض أن بوسع المستر مرى وأنا أن نتفق على أن هذه النظائر كافية لغرضنا ، وأنها تلتقى على تجاهل لوم أصدقائنا من علماء النفس. فإذا وجدت أنه عليك أن تنظر إلى الشيء على أنه خارج ، فهو خارج . وإذا كان اهتمام امرىء منصبا على السياسة فلابد له - فيما أفترض - من أن يجهر بالولاء لمبادىء معينة ، أو لشكل من الحكومة أو لحاكم ، وإذا كان مهتما بالدين ، وله دين ، فإنه يدين بالولاء للكنيسة ، أما إذا تصادف أن يكون مهتما بالأدب فلابد له - فيما يلوح لى - من أن يعترف بذلك اللون من الولاء الذى حاولت أن أطرحه فى القسم السابق . وثمة ، مع ذلك ، بديل قد شرحه المستر مرى : « إن الكاتب الإنجليزى ورجل الدين الإنجليزى والسياسى الإنجليزى لا يرثون قواعد من أسلافهم ، وإنما يرثون هذا فقط : حسا بأنه لابد لهم ، فى نهاية المطاف ، من أن يعتمدوا على الصوت الداخلى » . وإنى لأعترف بأن هذا التقرير يلوح وكأنه يغطى حالات معينة : فهو يلقى فيضا من الضوء على مستر لويد جورج . ولكن لماذا « فى نهاية المطاف » ؟ أتراهم ، إذن ، يتجنبون ما يمليه الصوت الداخلى حتى آخر حد ؟ أعتقد أن أولئك الذين يملكون هذا الصوت الداخلى على استعداد لأن يصيخوا سمعا إليه ، ولن يستمعوا إلى سواه . والحق أن الصوت الداخلى يلوح ، إلى حد كبير ، شبيها بمبدأ قديم صاغه ناقد أكبر سنا فى عبارة « أن يفعل الإنسان ما يشاء » التى غدت الآن عبارة مألوفة . ويستقل أصحاب الصوت الداخلى قطارا ، عشرة فى كل مقصورة ، متجهين إلى مباراة لكرة القدم فى سوانسى ، وهم يصيخون سمعا إلى الصوت الداخلى الذى يتنفس برسالته الأبدية : رسالة الغرور والخوف والشهوة .

سيقول مستر مرى ، وسيبدو أن معه بعض الحق ، إن هذه إساءة تصوير مقصودة (لرأيه) . فهو يقول : « لئن حفروا (الكاتب ورجل الدين والسياسى الإنجليزى) عميقا بما فيه الكفاية فى بحثهم عن معرفة الذات - وهى عملية تعدين لا يقوم بها العقل وحده ، وإنما الإنسان بأكمله - لوجدوا نفسا عالمية » وهو تدريب يجاوز كثيرا ما يقدر عليه متحمسونا لكرة القدم . ومهما يكن من أمر فإنه تدريب أعتقد أنه كان من التشويق للكاثوليكية بحيث تؤلف عدة كتيبات عن ممارسته . بيد أن ممارسى الكاثوليكية - فيما أعتقد - لم يكونوا - باستثناء بعض الهراطقة - نرجسيين مرتجفين : ولم يكن الكاثوليكى يعتقد أنه والله شيء واحد . يقول مستر مرى :

« إن من يسائل نفسه بصدق خليق ، فى نهاية المطاف ، أن يسمع صوت الرب » . ومن الناحية النظرية يفضى هذا إلى شكل من وحدة الوجود أعتقد أنه ليس أوربيا - مثلما يعتقد مستر مرى أن « الكلاسيكية » ليست إنجليزية . وفيما يخص نتائجه العملية ، يستطيع المرء أن يشير إلى منظومات « هوديبراس » .

ولم أدرك أن مستر مرى كان ينطق بلسان قطاع كبير إلى أن قرأت فى الأعمدة الافتتاحية لصحيفة يومية محترمة أنه « مهما يكن من جلال ممثلى العبقرية الكلاسيكية فى انجلترا فإنهم ليسوا التعبير الوحيد عن الشخصية الانجليزية التى تظل ، فى أعماقها ، فكهة ، ترفض المتابعة على نحو عنيد » . وهذا الكاتب متواضع حين يستخدم تحفظ « الوحيد » وصريح على نحو وحشى حين يعزو هذه الفكاهة إلى « العنصر التيوتونى الذى لم يستصلحه شيء فينا » . غير أنه مما يستوقفنى أن مستر مرى وهذا الصوت الأخير إما أن يكونا بالغى العناد أو بالغى التسامح . فالسؤال ، وأول سؤال ، ليس : ما الذى يواتينا بشكل سهل . وإنما : ما هو الشيء الصائب ؟ فإما أن يكون أحد الاتجاهين خيرا من صاحبه ، أو هو بلا أهمية . غير أنه كيف يمكن لمثل هذا الاختيار أن يكون بلا أهمية ؟ من المحقق أننا لا ننتظر من الإشارة إلى الأصول الجنسية ، أو مجرد القول بأن الفرنسيين على هذا النحو ، وأن الإنجليز على نحو غيره ، أن تسوى المسألة ، وهى : أى هاتين النظريتين المتعارضتين هى الصحيح ؟ ولست أستطيع أن أفهم لماذا يتعين أن يكون التعارض بين الكلاسيكية والرومانتيكية عميقا بما فيه الكفاية فى البلدان اللاتينية (ويقول مستر مرى إنه كذلك) ومع ذلك لا تكون له دلالة بين ظهرانينا . وإذا كان الفرنسيون كلاسيكيين بطبيعتهم فلم يتعين أن يكون ثمة « تعارض » فى فرنسا أكثر مما هو الشأن هنا ؟ وإذا لم تكن الكلاسيكية أمرا طبيعيا لهم ، وإنما شيئا مكتسبا ، فلم لا نكتسبها هنا ؟ وهل كان الفرنسيون فى سنة ١٦٠٠ كلاسيكيين ، والانجليز - فى نفس السنة - رومانتيكيين ؟ عندى أن الاختلاف الأهم هو أن الفرنسيين كانوا فى عام ١٦٠٠ **يملكون نثرا أنضج** .

- ٣ -

قد يلوح أن هذه المناقشة أفضت بنا بعيدا عن موضوع هذه المقالة . غير أنه كان يهمنى أن أتابع مقارنة المستر مرى بين السلطة الخارجية والصوت الداخلى . فلدى من يطيعون الصوت الداخلى (ربما لم تكن كلمة « يطيعون » هى الكلمة المناسبة هنا) لا

يمكن أن يكون لما أزمع أن أقوله عن النقد أدنى قيمة ، ذلك أنهم لن يكونوا مهتمين بمحاولة العثور على مبادىء مشتركة لمتابعة النقد . إذ لم يتعين أن يكون للإنسان مبادىء ما دام يملك الصوت الداخلى ؟ فإذا كنت أميل إلى شيء فذاك كل ما أريد . وإذا كان عدد كاف منا يتصايحون جميعا معا يميلون إليه فينبغى أن يكون ذلك هو كل ما ينبغى عليك (أنت الذى لا تميل إليه) أن ترغب فيه . إن قانون الفن - كما قال مستر كلتون بروك - نظام سوابق . ونحن لا نستطيع أن نميل ، فحسب ، إلى أى شيء نرغب فى أن نميل إليه ، وإنما نستطيع أن نميل إليه لأى سبب نختاره . والحق أننا لسنا مهتمين بالكمال الأدبى على الإطلاق - ذلك أن البحث عن الكمال علامة صغار ، لأنه يبين أن الكاتب قد سمح بوجود سلطة روحية لا جدال عليها خارج ذاته حاول أن يتمشى معها . والحق أننا لسنا مهتمين بالفن ولن نعبد بعل . « إن مبدأ القيادة الكلاسيكية هو أن يدان بالولاء إلى الوظيفة ، أو إلى التقليد ، لا إلى الرجل » . ونحن لا نريد مبادىء وإنما رجالا .

هكذا يتحدث الصوت الداخلى . إنه صوت ربما كان لنا ، لأغراض الملائمة ، أن نمنحه إسما : والإسم الذى أقترحه هو مبادىء الويجز .

- ٤ -

وإذا تركنا إذن أولئك الذين هم على يقين من رسالاتهم ومن أن الاختيار قد وقع عليهم ، وعدنا إلى أولئك الذين يعتمدون - فى حياء - على التقاليد وعلى تراكم حكمة الزمن ، وإذا قصرنا المناقشة على أولئك الذين يتعاطف بعضهم مع بعض فى نقطة الضعف هذه فقد يكون لنا أن نعلق - اللحظة - على استخدام مصطلحى « نقدى » و «خلاق » من جانب رجل نجد أن مكانه ، على وجه العموم ، أقرب إلى الأخوة الأضعف ، إن ماثيو أرنولد يفرق تفرقة خشنة تعوزها الرهافة - فيما يلوح لى - بين هذين النشاطين : فهو يتجاهل الأهمية الكبرى للنقد فى عملية الخلق ذاتها . ومن المحتمل ، بالتأكيد ، أن يكون الجزء الأكبر من جهد المؤلف ، عند إنشاء عمله ، جهدا نقديا : إنه جهد الانتخال والتأليف والبناء والحذف والتصحيح والاختبار : هذا الجهد المخيف الذى هو نقدى قدر ما هو خلاق . بل انى لأذهب إلى أن النقد الذى يمارسه كاتب مدرب بارع على عمله هو أكثر أنواع النقد حيوية وأعلاها : وأن بعض الكتاب الخلاقين (كما أظن أنى قد قلت من قبل) متفوقون على غيرهم لا لشيء إلا لأن ملكتهم النقدية أكثر

تفوقا . ثمة اتجاه - وأظن أنه اتجاه حزب الويج - إلى الانتقاص من هذا الجهد النقدى للفنان ، وإلى الجهر بدعوى مؤداها أن الفنان الخلاق فنان غير واع ، ينقش - دون وعى - على لوائه كلمات : شق طريقك . وأولئك الذين هم صم بكم إزاء هذا الصوت الداخلى أحيانا ما يعوضهم عنه ، على أية حال ، ضمير متواضع ، يشير علينا - دون براعة تنبؤية - بأن نفعل خير ما فى وسعنا ، ويذكرنا بأن أعمالنا ينبغى أن تكون خالية من العيوب قدر المستطاع ، وذلك تكفيرا عن افتقارها إلى الإلهام) أو هو ، باختصار ، يجعلنا نضيع الكثير من الوقت . ونحن نعى أيضا أن التمييز النقدى الذى لايواتينا إلا بصعوبة قد ومض ، لدى رجال أسعد حظا ، فى قلب حرارة الخلق ذاتها : ونحن لا نفترض أن كون الأعمال قد ألفت دون جهد نقدى واضح معناه أنه لم يبذل فيها جهد نقدى . فنحن لا نعرف ما الجهود السابقة التى مهدت له الطريق ، ولا ما الذى يجرى - من زاوية الخلق - طوال الوقت فى عقول الخالقين .

غير أن هذا التأكيد يرتد علينا . فإذا كان مثل هذا القسم الكبير من الخلق نقدا فى الواقع ، أفلا يكون قسم كبير مما يدعى « كتابة نقدية » خلقا فى الواقع ؟ وإذا كان الأمر كذلك ، أفلا يكون ثمة نقد خلاق بالمعنى العادى لهذه الكلمة ؟ يلوح أن الإجابة هى : لا تعادل هنا . وقد افترضت - كمسلمة - أن الخلق أو العمل الفنى يدور حول ذاته ، وأن النقد - بحكم تعريفه - يدور حول شىء غير ذاته . ومن هنا فإنك لا تستطيع أن تدمج الخلق فى النقد ، مثلما تستطيع أن تدمج النقد فى الخلق : إن النشاط النقدى يجد أعلى ضروب تحقيقه وأصدقها فى ضرب من الاتحاد بالخلق وذلك فى عمل الفنان .

غير أنه ما من كاتب مكتف بذاته كلية ، وان الكثير من الكتاب الخلاقين ليملكون نشاطا نقديا لا ينصب كله فى عملهم ، ويلوح أن بعضهم يتطلب أن يبقى قدراته النقدية فى حالة استعداد للعمل الحقيقى ، وذلك بأن يمارسها على نحو متفرق . أما الآخرون ، عند انتهائهم من العمل ، فيحتاجون إلى مواصلة نشاطهم النقدى وذلك بالتعليق عليه . وليس ثمة قاعدة عامة (هنا) . ولما كان البشر يستطيعون أن يتعلموا من غيرهم فإن بعض هذه الوسائل كانت نافعة لسائر الكتاب ، وكان بعضها نافعا لمن ليسوا كتابا .

وفى وقت من الأوقات كنت أميل إلى اتخاذ موقف متطرف مؤداه أن النقاد الوحيدين الجديرين بالقراءة هم النقاد الذين يمارسون ، ويمارسون جيدا ، الفن الذى يكتبون عنه ، غير أنه كان على أن أوسع من هذا الإطار لكى أدرج فيه بعض أشياء

هامة : وقد كنت أبحث منذ ذلك الحين عن صيغة تغطى كل شيء أرغب فى إدراجه ، حتى ولو تضمنت أكثر مما أرغب فيه . وإن أهم تحفظ تمكنت من العثور عليه يفسر الأهمية الفريدة لنقد الممارسين هو أنه ينبغى أن يكون لدى الناقد حس بالحقائق بالغ النمو . وليست هذه ، بحال من الأحوال ، بالملكة التافهة أو الكثيرة . وهى ليست بالملكة التى تظفر ، بسهولة ، بالاستحسان الشعبى . إن حس الحقائق شيء بالغ البطء فى النمو ، وربما كان النموالكامل له يعنى ذروة الحضارة . ذلك أن للحقيقة مجالات عديدة ينبغى التحكم فيها ، وسيكون أكثر مجالات الحقيقة عندنا خارجية محفوفا بخيالات تخديرية فى المجال الذى يجاوزه . فلدى عضو فى « دائرة دراسة براوننج » قد تلوح مناقشات الشعراء عن الشعر جديية فنية محدودة . والأمر لا يعدو كون الممارسين قد أوضحوا وردوا إلى حالة من الوقائع كل المشاعر التى لا يستطيع العضو أن يستمتع بها إلا على أشد الأنحاء سديمية . أما التكنيك الجاف فيتضمن ، بالنسبة لمن سيطروا عليه ، كل ما ينتشى به العضو : وغاية الأمر انه قد اتخذ شكلا دقيقا ، يمكن تتبعه ، والتحكم فيه . وهذا ، فى كل الأحوال ، أحد الأسباب التى تمنح نقد الممارسين قيمته : فهو يعالج حقائقه ، ويستطيع أن يساعدنا على أن نفعل نفس الشيء .

وعند كل مستوى من النقد أجد أن نفس الضرورة مهيمنة . فثمة قسم كبير من الكتابة النقدية يتكون من « تفسير » للمؤلف أو العمل . وليس هذا على مستوى « دائرة الدراسة » : فإنه ليحدث أحيانا أن يتوصل شخص إلى فهم شخص آخر ، أو كاتب خلاق ، يستطيع أن ينقله جزئيا ونشعر بأنه صادق وكاشف . وإنه لمن الصعب أن تؤكد « التفسير » ببراهين خارجية . ولدى أى امرىء بارع فى الحقيقة ، على هذا المستوى ، سيكون ثمة ما فيه الكفاية من البراهين . ولكن من الذى سيثبت براعته ؟ وفى مقابل كل نجاح فى هذا النمط من الكتابة ثمة آلاف من الأدعياء . فبدلا من الاستبصار تجد تخيلا . واختبارك هو أن تطبقه المرة تلو المرة على الأصل ، بينما فكرتك عن الأصل توجهك . غير أنه ليس ثمة من يكفل كفاءتك ، ومرة أخرى نجد أنفسنا فى ورطة .

ولابد لنا من أن نقرر بأنفسنا ما هو مفيد لنا وما ليس بالمفيد ، ومن المحتمل جدا ألا نكون كفاء التقرير . غير أن من المحقق أن « التفسير » (ولست أعالج هنا عنصر الكلمات التى تقرأ عموديا مثلما تقرأ أفقيا فى الأدب) لا يكون مشروعا إلا حين لا يكون تفسيرا على الاطلاق ، وإنما مجرد طريقة لجعل القارىء على وعى بحقائق كانت ، لولا ذلك ، خليقة أن تفوته . وقد كانت لى بعض الخبرة بالمحاضرات الرامية إلى توسيع مدى الخدمات التعليمية الجامعية ، ووجدت أن هناك سبيلين اثنين فحسب لجعل أى

طلبة يميلون إلى أى شىء على النحو الصحيح : أن تقدم إليهم مختارات من النوع الأبسط من الحقائق عن العمل - ظروفه وخلفيته وتكوينه - أو أن تقدم العمل إليهم على نحو لا يكونون مستعدين معه للتحامل عليه . وقد كان ثمة حقائق كثيرة لمساعدتهم على فهم المسرح الإليزابيثى ، أما قصائد ت . إ . هيوم فلم تكن تحتاج إلا إلى أن تقرأ بصوت عال كى تحدث أثرها الفورى .

إن المقارنة والتحليل - كما قلت من قبل ، وقد قاله ريمى دى جورمون من قبلى (وهو أستاذ حقيقى فى الحقائق - وإن كان أحيانا ، فيما أخشى ، أستاذا فى الإيهام بالحقائق) - هما الأداتان الرئيسيتان للناقد . ومن الواضح بالتأكيد أنهما أدوات ينبغى تناولها بعناية وينبغى ألا تستخدم فى بحث عن عدد المرات التى ذكر فيها الزراف فى الرواية الإنجليزية . وهى أدوات لا يستخدمها كثير من الكتاب المعاصرين بنجاح جلى . فينبغى أن تعرف ما الذى تقارنه وما الذى تحلله . وقد كان المرحوم الأستاذ كر بارعا فى استخدام هذه الأدوات . ولا تحتاج المقارنة والتحليل إلا إلى الجثث على المائدة ، أما التفسير فيبرز دائما أجزاء من البدن من جيوبه ويثبتها فى مواضعها . وإن أى كتاب أو أى مقالة أو أى ملحوظة فى « ملاحظات واستفسارات » تقدم حقيقة ، ولو كانت من أدنى طبقة ، عن العمل الفنى لخير من تسعة أعشار أكثر ضروب الصحافة النقدية ادعاء فى الصحف أو فى الكتب . ونحن نفترض - بطبيعة الحال - أننا سادة للحقائق ولسنا عبيدا لها ، وأننا نعلم أن اكتشاف فواتير غسيل شكسبير لن ينفعنا كثيرا ، ولكن لابد لنا دائما من أن نحتفظ بالحكم الأخير على عقم البحث الذى اكتشفها ، نظرا لاحتمال أن يظهر عبقرى يجد لها فائدة . إن للدرس العلمى ، حتى فى أكثر صوره تواضعا ، حقوقه : فنحن نفترض أننا نعرف كيف نستخدمه وكيف نهمله . بديهى أن تكاثر الكتب والمقالات النقدية قد يخلق - وقد رأيته يخلق - ذوقا شريرا للقراءة عن الأعمال الفنية بدلا من قراءة الأعمال ذاتها ، وقد يقدم الرأى بدلا من أن يربى الذوق . غير أن **الحقيقة** لا يمكن أن تفسد الذوق وإنما هى - على أسوأ تقدير - ترضى ذوقا واحدا : ذوقا نحو التاريخ ، مثلا ، أو علم الآثار أو السيرة - تحت وهم الإيحاء بأنها تعين على شىء آخر . والمفسدون الحقيقيون هم أولئك الذين يقدمون الرأى أو الخيال - وليس جوته وكولردج بالبريئين من هذا - إذ ما عسى أن يكون «هملت» كولردج : أهو بحث صادق ، على قدر ما تسمح الحقائق ، أم انه محاولة لتقديم كولردج فى حلة جذابة ؟

لم ننجح فى العثور على اختبار يسع أى امرىء أن يطبقه ، وقد اضطررنا إلى أن نسمح بمرور عدد لا حصر له من الكتب البليدة والمملة ، ولكننا قد عثرنا - فيما أظن -

على اختبار من شأنه أن يمكن أولئك الذين يسعهم أن يطبقوه من أى يتخلصوا من الكتب الضارة حقا . وبهذا الاختبار فقد يكون لنا أن نعود إلى تقريرنا التمهيدى لشكل الأدب والنقد . ففى أنواع العمل النقدى التى سمحنا لها بالدخول ثمة إمكانية لنشاط تعاونى ، وثمة إمكانية أبعد : أن نتوصل إلى شيء خارج ذواتنا قد يكون لنا أن ندعوه مؤقتا الحقيقة . غير أنه إذا اشتكى امرؤ من أنى لم أعرف الحقيقة ، ولا الواقعة ولا الواقع ، فإن كل ما يمكننى أن أقوله ، معتذرا ، هو أن ذلك لم يكن جزءا من أهدافى هنا ، وإنما كان هدفى مقصورا على أن أجد خطة تتدرج فيها هذه الأشياء ، مهما يكن من شأنها ، إن كان لها وجود .

٢

من " حوار عن الشعر الدرامى "

(١٩٢٨)

هـ : كنت تقول ياب أن قدامى نقاد الدراما - وقد ذكرت عفوا ، على سبيل المثال ، أرسطو وكورنى ودريدن - أحسنوا صنعا بمناقشة الدراما على نحو ما صنعوا ، وأن المشكلة مختلفة تماما وأعقد ، إلى غير حد ، بالنسبة لنا . وهذا يتفق مع فكرة لدى ، سأشرحها بعد لحظة . ولكنى أود ، أولا ، أن أعرف ما الاختلافات التى تجدها .

ب : لا حاجة بى إلى أن أتعمق المسألة لأقنعك بما أذهب إليه . خذ أرسطو أولا . إنه لم يكن أمامه سوى نمط واحد من الدراما يدرسه ، وكان بوسعه أن يشتغل كلية فى نطاق « مقولات » تلك الدراما ، ولم يكن عليه أن يدرس أو ينقد التحيزات الدينية أو الأخلاقية أو الفنية لجنسه . لم يكن عليه أن يحب أشياء كثيرة كما يتعين علينا أن نحبها ، وذلك - ببساطة - لأنه لم يكن يعرف أشياء كثيرة كثرة ما نعرفه وكلما قل ما تعرفه وتميل إليه سهلت عليك مهمة صياغة القوانين الجمالية . ولم يكن عليه أن يدرس ما هو كلى أو ماهو ضرورى لعصره . ومن هنا كانت أمامه فرصة أكبر للوقوع على بعض الكليات ولمعرفة ما كان صوابا فى ذلك العصر ، أما عن دريدن ، فإنى آخذ دريدن لأن هناك فجوة واضحة ، بل وبالغة الوضوح ، بين الدراما التيودورية - اليعقوبية ، ودراما عصر رجوع الملكية . إننا نعلم بإغلاق المسارح وما إلى ذلك ، ونحن معرضون لأن نبالغ فى تقدير الاختلافات والصعوبات . غير أن الاختلافات بين دريدن وبن جونسون لا تعد شيئا إذا قيست بالاختلافات بين أنفسنا - نحن الذين نجلس هنا لمناقشة المسرحية الشعرية - وبين مستر شو ومستر جولزورذى وسير آرثر بينيرو ومستر جونز ومستر آرلن ومستر كوارد : وهم جميعا معاصرون لنا تقريبا . ذلك أن عالم دريدن من ناحية وعالم شكسبير وبن جونسون من ناحية أخرى كانا نفس العالم إلى حد كبير ، وكانا يشتركان فى فروض مسبقة ، دينية وخلقية وفنية ، متشابهة ، ولكن ما هو الشىء الذى نشترك فيه مع كتاب التمثيليات المبرزين الذين ذكرتهم لتوى ؟

ولنعد إلى أرسطو لحظة . انظر إلى القدر الكبير الذى نعرفه (لسوء الحظ) عن الدراما اليونانية ، والذى لم يكن أرسطو يعرفه . لم يكن على أرسطو أن ينشغل على علاقة الدراما بالدين ، ولا على الأخلاقيات التقليدية للهيلينيين ، ولا على علاقة الفن بالسياسة . لم يكن عليه أن يصارع علم الجمال الألمانى أو الإيطالى ، ولم يكن عليه أن يقرأ تلك الأعمال (البالغة التشويق) لمس هاريسون أو مستر كورنفورد ، أو ترجمات الأستاذ مرى ، أو أن يعقد جبينه إزاء السلوك المضحك للتودا والفيدا . ولم يكن عليه أن يضع فى حسبانه المسرح كمشروع مربح .

وبالمثل فإنه لا دريدن ولا كورنى – الذى تعلم منه دريدن الكثير – قد كانت تقلقه معرفة زائدة بالحضارة الإغريقية . لقد كان أمامهما الكلاسيات اليونانية واللاتينية يقرآنها ، ولم يكونا على ذكر من كل الاختلافات بين الحضارة اليونانية والرومانية وحضارتهما . أما عنا ، فإننا نعرف أكثر مما ينبغى ، ومقتنعون بأقل مما ينبغى . إن أدبنا بديل عن الدين ، وكذلك ديننا . وإننا لنحسن صنعا لو اننا بدلا من أن نقلق على مكان الدراما فى المجتمع حددنا ببساطة ما يسلينا . إذ ما عسى أن يكون الهدف من المسرح ، إن لم يكن أن يسلينا ؟

هـ – حسن أن نرد الدراما إلى تسلية . غير أنه يلوح لى أن هذا بالضبط هو ما حدث . وأعتقد أن على الدراما شيئا آخر تفعله ، عدا تلهيتنا : إذ هل تراها تفعل لنا غير ذلك فى الوقت الحاضر ؟

ب : لقد أوردت لتوى قائمة كتاب مسرحيين . وإنى أقر بأن نواياهم متنوعة . فبينيرو مثلا كان معنيا بأن يطرح – أو كما يقال فى رطانة عصرنا الهمجية : يضع Posing – مشكلات جيله وقد كان أشد اهتماما بـ « وضعها » منه بالإجابة عليها وشو ، من ناحية أخرى ، كان أشد اهتماما بالإجابة عنها منه بـ « وضعها » . وقد كان لكل من هذين الكاتبين البارعين دافع أخلاقى قوى . وهذا الدافع القوى ليس واضحا عند مستر آرلن أو مستر كوارد . فمسرحهما « تسلية » صرف . وهذان الضربان من السرف يسيران جنبا إلى جنب . والمسألة بأكملها هى : من الذى تسليه الدراما ؟ وما نوعية التسلية ؟

ج : لست خليقا ، من ناحيتى ، أن أقر بأن أيا من هؤلاء الناس معنى بأن يسلى . فليس ثمة شىء اسمه التسلية الصرف . إنهم معنيون بتملق تحيزات الغوغاء وتحيزاتهم الخاصة . ولست أظن للحظة أن شو أو بينيرو أو مستر كوارد قد قضى ساعة واحدة فى دراسة علم الأخلاق . إن شطارتهم إنما فى اكتشافهم مقدار ما ترغب

جماهيرهم فى سلوكه ، وتشجيعهم على القيام به ، وذلك بعرض شخصيات تسلك على ذلك النحو .

د : ولكن لم يتوقع من الكاتب المسرحى أن يقضى حتى خمس دقائق فى دراسة علم الأخلاق ؟

ب : أوافق . ولكنهم بحاجة إلى أن يفترضوا اتجاها خلقيا ما يشتركون فيه مع جمهورهم . لقد كان ايسخولوس وسوفوكليس والإليزابيثيون وكتاب مسرح عهد رجوع الملكية يملكون هذا . ولكن هذا ينبغى أن يكون معطى بالفعل ، فليست مهمة الكاتب المسرحى أن يفرضه .

هـ : ما الاتجاه الخلقى لمسرحية دريدن «مستر ليمبرهام» ؟

ب : إنه اتجاه لا تشوبه شائبة . إن أخلاقية مسرحنا فى عصر رجوع الملكية لا يمكن الطعن فيها . فهو يفترض الأخلاقية المسيحية المستقيمة ويسخر (فى ملهاته) من الطبيعة البشرية لأنها لا تعيش وفقا لها . وهى تحتفظ باحترامها للقدسى من طريق إظهار قصور البشرى . واتجاه مسرح عصر رجوع الملكية نحو الأخلاق أشبه باتجاه المجدف نحو الدين . فلا أحد سوى غير غير المتدين يصدمه التجديف . إن التجديف علامة من علامات الايمان . تخيل مستر شو يجدف ! إنه لا يستطيع ذلك . أما مسرحنا فى عصر رجوع الملكية ففضيلة كله . إنه يعتمد على الفضيلة فى بقائه . أما مؤلف مسرحية «كانت الملكة فى الردهة» فلا يعتمد على الفضيلة .

هـ – إنك تتحدث كما لو كانت الدراما لا تعدو أن تكون مسألة أخلاقيات مقررة . دعونى للحظة أنقل النقاش إلى قضية الشكل . وأنا أتحدث بصفتى شخصا لا ترضيه الدراما الإليزابيثية ولا بينيرو ولا بارى . منذ بضع سنوات مضت استمتعت أنا – وأنت يا ب وأنت يا ج وأنت يا أ – بالباليه الروسى ، فقد لاح أننا نجد هنا كل ما نتطلبه فى الدراما ، عدا الشعر . إنه لم يلقن أى « درس » ولكنه كان ذا شكل ، وقد لاح أنه يعيد إحياء العنصر الأكثر شكلية فى الدراما . والذى كنا نتحرق شوقا إليه . إنى أسلم بأن عروض الباليه الأحدث لم تمنحنى تلك المتعة نفسها . غير أنى ، فى ذلك ، ألوم مستر ديا جيليف ولا ألوم الباليه من حيث المبدأ . ولئن كان ثمة مستقبل للدراما ، وخاصة للمسرحية الشعرية ، أفلن يكون ذلك فى الاتجاه الذى يومىء إليه الباليه ؟ أو ليست المسألة مسألة شكل أكثر منها مسألة أخلاق ؟ أليست قضية المسرحية المنظومة ، فى مواجهة المسرحية الشعرية ، مسألة اختلاف فى درجة الشكل ؟

أ - أراني هنا ميالا إلى أن اؤيدك ، لقد مال الناس إلى الظن بأن النظم قيد على الدراما ، وهم يظنون أن المدى الانفعالي والحقيقة الواقعية للدراما تحد وتقيد من طريق النظم . قد طاب الناس بالا بالنظم في الدراما ، ذات يوم ، وذلك - فيما يقولون - لأنهم كانوا قانعين بمدى محدود وصناعي من الوجدان . فلا شيء سوى النثر يستطيع أن يقدم السلم النغمي للشعور الحديث بأكمله ، ويستطيع أن يراسل الواقع . ولكن أليس كل تمثيل درامي صناعيا ؟ أو لسنا لا نعدو أن نخدع أنفسنا حينما نرمي إلى المزيد والمزيد من الواقعية ؟ ألسنا نرضى أنفسنا بالمظاهر بدلا من أن نلح على الأساسيات ؟ أو ترى الشعور الإنساني قد تغير كثيرا من ايسخولوس إلينا ؟ إني أعتقد العكس . وأقول إن المسرحية النثرية لا تعدو أن تكون نتاجا ثانويا هين الشأن للمسرحية الشعرية . إن الروح الإنسانية ، في حالة الانفعال الحاد ، تناضل لكي تعبر عن نفسها شعرا . وليس على وانما على علماء الأعصاب أن يكتشفوا لماذا كان الأمر كذلك ، ولماذا وكيف يرتبط الشعور والوزن . إن المسرحية النثرية تجنح على الأقل إلى أن تؤكد ما هو عابر ، وما هو سطحي . أما عندما نرغب في أن نصل إلى ما هو باق وكلي ، فإننا نجنح إلى أن نعبر عن أنفسنا شعرا .

د : ولكن - إذا عدنا إلى النقطة التي كنا نتحدث عنها - أيمكنك أن تعلق هذا كله على الباليه ؟ وكيف يعني الباليه بما هو باق وكلي ؟

ب : إن الباليه قيم لأنه قد عني - لا شعوريا - بشكل باق ، وعقيم لأنه عني بما هو زائل من حيث المضمون . وفضلا عن سترافنسكي - الذي هو موسيقار حقيقي - وكوكتو - الذي هو كاتب مسرحي حقيقي - فأين تكمن قوة الباليه ؟ إنها تكمن في تقليد ، وتدريب ، و askesis ، هو - إن شئت الحق - إيطالي وليس روسي المنشأ ، يرجع إلى عدة قرون . حسبنا أن نقول إن أي راقص فعال قد مر بتدريب أشبه بتدريب معنوي . فهل مر أي ممثل ناجح في عصرنا بشيء شبيه بهذا ؟

ج - أريد أن أقاطع - وإذا لم أقاطع الآن ، فمن المحتمل أن أنسى ما كنت بسبيل أن أقوله . إنكم جميعا تتحدثون عن الشكل والمضمون ، وعن الحرية والقيد ، كما لو كان كل شيء متغيرا على نحو غير محدد . إنكم لستم دارسين للدراما الشعبية في الضواحي Faubourgs مثلي ، وما ألاحظه فيها إنما هو ثبات الأخلاقيات . إن لدراما الضواحي اليوم - من حيث الأساس - نفس الأخلاقيات التي كانت لها في أيام مسرحية « آردن فيڤر شام » و « مأساة يوركشير » . وأنا أتفق مع ب فيما يقوله عن ملهاة عصر رجوع الملكية . فهي تحية عظمى للأخلاق المسيحية . خذ فكاهة ممثلتنا

الكوميدية الانجليزية العظيمة : إرنى لوتينجا . إنها (إن أردت) تتسم بالفحش . غير أن الفحش الذى من هذا النوع إنما هو آية احترام للأخلاقيات البريطانية التقليدية وإقرار بها . وأنا عضو فى حزب العمال . إنى اؤمن بالملك وبامبراطورية ايزلنتون . ولست اؤمن بالسانت موريتزريين (البلوتوقراطيين) الذين يمونهم كتابنا المسرحيون الشعبيون . غير أن ما كنت أقوله هو أن دراما الضواحى عندنا صائبة أخلاقيا ، ومن مثل هذا الصواب قد ينبع الشعر . فالطبيعة الإنسانية لا تتغير . كأسا آخر من البورت ، من فضلك .

ب – أعتقد أننى أتفق مع المرحوم وليم آرتشر فيما قاله عن الدراما الإليزابيثية .

أ ، هـ ، ج ، د : ماذا !

ب – أجل ، لقد كان وليم آرتشر رجلا بالغ الأمانة . وكنا قد درامى كان فيه عيب واحد : هو أنه لم يكن يعرف شيئا عن الشعر . أضف إلى ذلك أنه ارتكب ذلك الخطأ الفادح ، خطأ افتراض أن المزية الدرامية لعمل درامى يمكن تقديرها دون إشارة إلى مزيته الشعرية . من المحقق أن هنريك إبسن كان ذا مقدرة درامية أكبر من مقدرة سيريل تورنير . غير أنه لما لم يكن آرتشر يدرك أن القدرة الدرامية والقدرة الشعرية أقل اختلافا عن الاختلاف بين الطباشير والجبن ، فقد ارتكب خطأ افتراض أن إبسن كاتب مسرحى أعظم من تورنير . إنه أعظم إن شئت ، ولكنه لن يعيش مثله ، لأن أعظم المسرحيات إنما هى مسرحيات شعرية ، والعيوب الدرامية **يمكن** تعويضها بالامتياز الشعرى . دعنا من تورنير . إننا نستطيع أن نورد شكسبير .

ج – أتعنى أن شكسبير كاتب مسرحى أعظم من إبسن ، لا بكونه كاتبا مسرحيا أعظم ، وإنما بكونه شاعرا أعظم ؟

ب – هذا على وجه الدقة هو ما أعنيه – إذ ، من ناحية ، أى شعر عظيم ليس دراميا ؟ نحن نجد أنه حتى كتاب المنتخبات اليونانية الأقل شأنا ، وحتى مارتيال ، دراميون ، ومن أكثر درامية من هوميروس أو دانتى ؟ إننا كائنات انسانية ، وهل هناك ما يشوقنا أكثر من الفعل الإنسانى والاتجاهات الإنسانية ؟ وحتى عندما يتناول دانتى ، بتمكن فائق ، السر الإلهى ، أفلا يغوص بنا فى مسألة اتجاه الإنسان إزاء هذا السر – وهو موقف درامى ؟ لقد كان شكسبير كاتبا مسرحيا عظيما وشاعرا عظيما . غير أنك لو فصلت الشعر عن الدراما تماما ، فهل يكون لك الحق فى أن تقول إن شكسبير كان كاتبا مسرحيا أعظم من إبسن أو من شو ؟ إن شو مصيب فيما يقوله عن

شكسبير ، لأن شو ليس بالشاعر . ولست أنا بدورى مصيبا تماما هنا ، لأن شو كان شاعرا - إلى أن ولد ، وكان الشاعر فى شو مملصا . إن شو يملك قدرا كبيرا من الشعر ولكنه كله مملص . إن شو - من الناحية الدرامية - مبكر النضج ، ومن الناحية الشعرية أقل من فج ، وخير ما تستطيع أن تقوله فى الدفاع عن شو هو انه يلوح أنه لم يقرأ كل الكتيبات الشعبية عن العلم التى قرأها مستر ولز والأسقف بارنز .

هـ - أجل ، إن شكسبير يخذلنا ومستر آرتشر على صواب ، إن وليم آرتشر لم يكن مخطئا إلا فى كونه قد هاجم شخصيات المسرح الإليزابيثى الأهون شأنا ، دون أن يفهم أنه ملزم بأن يهاجم شكسبير أيضا . لقد كان مخطئا ، كما قلت ، فى ظنه ان الدراما والشعر شيئان مختلفان . ولو انه تبين انهما شىء واحد ، لكان عليه أن يقر بأن سيريل تورنير كاتب مسرحى عظيم ، وأن بن چونسون كاتب مسرحى عظيم ، وأن مارلو كاتب مسرحى بالغ العظمة ، وأن وبستر كاتب مسرحى عظيم ، وأن شكسبير كاتب مسرحى هو من العظمة ، وشاعر هو من العظمة ، إلى الحد الذى يجمل معه حتى بمستر آرتشر أن يخلع حذاءه (إزاءه) بدلا من أن يروغ من السؤال ، ويسأل شكسبير أن يلزمه . لقد كان شكسبير خليقا أن يلزمه ، لو أن مستر وليام آرتشر اختار أن يسأله . ولكنه لم يختر ذلك .

د - أظن أن كلا من ب و هـ قد اختلط عليهما الأمر فى موضوع علاقة الشعر بالدراما ، وخاصة ب . فكما قام آرتشر بقسمة آلية يقوم ب بجمع شمل آلى . ولنجعل الأمر أوضح بأن نضعه من الناحية الأخرى ، ونأخذ نقطة تركها ب تنزلق . لو كانت الدراما تجنح إلى الدراما الشعرية ، لا بإضافة زينة ولا بالحد من سلمها ، لكان لنا أن نتوقع من شاعر درامى كشكسبير أن يكتب أفتن شعره فى أكثر مشاهده درامية . ولكن هذا هو ، على وجه الدقة ، ما لا نجده :فما يجعلها بالغة الدرامية هو ما يجعلها بالغة الشاعرية . وليس ثمة من يشير إلى مسرحيات معينة لشكسبير على انها أكثر مسرحياته شاعرية ، وإلى مسرحيات أخرى على انها أكثرها درامية . فعين المسرحيات هى الأشد شاعرية والأشد درامية ، وهذا لا يتحقق بتلاقى منشطين ، وإنما بالامتداد الكامل لعين النشاط . وأنا أوافق على أن الكاتب المسرحى الذى ليس شاعرا انما تقل مكانته الدرامية على قدر ما يقل حظه من الشعر .

ج - إن الشىء الغريب فى كتاب وليم آرتشر هو انه كان - إلى حد ما - يتبين الشعر حين يراه ، ولكنه ، على أية حال ، وعندما كان يتناول كاتبا إليزابيثيا كتشاپمان ، وكلما وقع على قطعة من الشعر ، كان يأبى أن يصدق أنها درامية . لقد كان يلوح كمن

يقول : إذا كان هذا شعرا ، فهو دليل على أنه ليس دراما . وأذكر أنى عندما قرأت كتابه ، لاحظت أن من المحقق أنه كان بوسع آرتشر أن يلتقط القطع غير الدرامية ، أو الناقصة دراميا ، من مسرحيات تشاپمان : ولكنه ، بدلا من ذلك ، يختار ذلك الحديث الدرامى ، على نحو فخيم ، لكليرمونت ، عند رؤيته الأشباح - كمثال لـ « المفاجأة الهادئة » !

ب - ربما كان الشبح قد ثناه .

هـ - ومع ذلك فليس هناك ما هو أكثر درامية من شبح .

ج - لنلخص الأمر : ليس هناك « قرابة » بين الشعر والدراما . إن كل شعر يجنح نحو الدراما وكل دراما تجنح نحو الشعر .

أ - هل لنا أن نستنتج أنك تنقد شكسپير على أساس أن مسرحياته لا تسمو بنا خلقيا ؟

ب : أجل ، بمعنى من المعانى .

أ - ولكنك ، منذ وقت قصير ، كنت تدافع عن ملهاة عصر رجوع الملكية ضد تهمة فساد الأخلاق وقلة الاحتشام ؟

ب : ليس ضد قلة الاحتشام ، فليس هذا الدفاع باللازم . فنحن جميعا نميل إلى قلة احتشامه عندما يكون فطنا حقيقة ، كما هو أحيانا . بيد أن مسألة وتشرلى ومسألة شكسپير ليستا على نفس المستوى . إن ملهاة عصر رجوع الملكية ملهاة آداب سلوك اجتماعية . وهى تفترض مسبقا وجود مجتمع ، وبالتالى قوانين اجتماعية وخلقية . وهى تدين بالكثير لـ (بن) جونسون ، ولكنها لا تدين لشكسپير إلا بالقليل - وعلى أية حال ، فقد كان شكسپير أعظم من أن يكون له كبير أثر . وهى تسخر من أعضاء المجتمع الذين يخرجون على قوانينه . أما مأساة شكسبير فتمضى إلى ما هو أعمق بكثير ، ومع ذلك لا تخبرنا إلا بأن ضعف الخلق يفضى إلى الكارثة . ليس فيها خلفية نظام اجتماعى ، من الطراز الذى تدرك انه موجود وراء كورنى وسوفو كليس .

ج - ولم يجدر أن تكون هناك مثل هذه الخلفية ؟ إنك لا تستطيع أن تستنتج من ذلك أن شكسپير أدنى من سوفو كليس وكورنى .

ب : كلا ، لست أستطيع ذلك . كل ما أعرفه أن ثمة شيئا ناقصا ، وهذا يتركنى غير راضٍ وقلقا . وأظن أن ثمة أناسا آخرين يشعرون بنفس الشعور . وعلى قدر ما

يمكننى أن أعزل شكسپير فإنى أفضله على جميع الكتاب المسرحيين من أى عصر . ولكنى لا أستطيع أن أفعل ذلك كلية ، وإنى لأجد أن عصر شكسپير يتحرك فى تيار ثابت - مع دوامات خلفية بالتأكيد - نحو الفوضى والعماء .

ج - ولكن هذا لا صلة له بالمسألة .

ب - ربما لم تكن له صلة بها .

هـ - من المؤكد أن الشاعر المسرحي ، فى زمانه ومكانه ، لا شأن له بخلفيته . وهو لا يستطيع أن يحول دون ذلك ، فإنما شأنه مع النظارة . لقد كانت المسرحية الإليزابيثية - أو شكسپير على الأقل - جيدة بما يكفى لأن يبرر ، فنيا ، خلفيتها . بيد أنه يلوح لى أن ما يقف فى طريق المسرحية الشعرية اليوم هو الافتقار إلى مواضعات خلقية واجتماعية بقدر ما هو الافتقار إلى مواضعات فنية . إن شو هو أكبر أخلاقى لدينا على خشبة المسرح ، ولكن مواضعاته سلبية فحسب : فهى مكونة من كل الأشياء التى لا يؤمن بها . وفى هذه المسألة أيضا لا يستطيع شو أن يحول دون ذلك .

أ - إن هذا النوع من الرقابة الأخلاقية لن يترك لنا شيئا . فهل أنت على استعداد لأن تقول إنك قد سؤت حالا بعد أن قرأت شكسپير ورأيته يمثل ؟

ب - كلا .

أ - وهل أنت على استعداد لأن تقول إنك لم تغد أحسن حالا ، وأحكم ، وأسعد ، بعد ان قرأته ؟

ب - كلا .

أ - حسن جدا . لقد سمعتك أيضا تسخر من ڤاجنر على أنه « مؤذ » . ولكنك لست على استعداد لأن تتخلى عن خبرتك بڤاجنر ، عن طيب خاطر . وهذا يبين أن عالما لا يوجد فيه فن ، وليس يسمو بالمرء خلقيا ، خليق أن يكون عالما بالغ الفقر بالتأكيد .

ب - إنه خليق أن يكون كذلك . ولست بحيث أمنع أى شيء جيد ، إذا قسناه بمعايير فنية . ذلك أن ثمة دائما ما نتعلمه منه . ولست أريد أن يكون شكسپير مختلفا عما هو عليه . ولكن هذا أشبه بالحياة عموما . فثمة أكوام من الأشياء فى العالم أود أن أراها وقد تغيرت . ولكن فى عالم بلا شرلا تغدو الحياة جديرة بأن نحياها .

هـ - حسنا . لقد استغرقت وقتا طويلا كى تخلفنا فى نفس المكان الذى كنا فيه من قبل .

ب – ليس تماما . فأنت لا تستطيع قط أن ترسم خطا فاصلا بين النقد الجمالى والنقد الأخلاقى والاجتماعى . ولا تستطيع أن ترسم خطا بين النقد والميتافيزيقا . إنك تبدأ بالنقد الأدبى ، ومهما تكن جماليا صارما تجد نفسك وقد عبرت التخم إلى شيء آخر إن عاجلا أو آجلا . وخير ما تستطيع أن تفعله هو أن تقبل هذه الشروط وتعرف ما الذى تفعله ، عندما تفعله . ومن ناحية أخرى ينبغى أن تعرف كيف ومتى تعود على عقبيك . ينبغى أن تكون بالغ الخفة . فإنى قد أبدأ بنقد أخلاقى لشكسبير وأمر منه إلى نقد جمالى ، أو العكس .

هـ – وكل ما تفعله هو أن تشرد بالمناقشة .

ج – لست أستطيع أن أوافق على ذلك التعميم الجامح عن فوضى المسرح الإليزابيثى . والحق أنه لا يعدو أن يجعل موقفنا اليوم أبعث على الحيرة . يلوح أننا متفقون على أن العالم الحديث عمائى ، ونحن ميالون إلى أن نوافق على أن افتقاره إلى المعايير الاجتماعية والخلقية يجعل مهمة الشاعر الدرامى أصعب ، إن لم تكن مستحيلة ، بيد أنه إذا كانت الفترة الإليزابيثية واليعقوبية هى الأخرى فترة عماء ، ومع ذلك أنتجت مسرحا شعريا عظيما ، فلم لا نستطيع ذلك ؟

ب – لست أدرى .

ج : سيتعين عليك أن تعدل ما قلته عن المسرح الإليزابيثى . عليك أن تفعل ذلك على أية حال ، لأن هناك أشياء ينبغى أن توضع فى الحسبان ، أكثر من فكرة الاضمحلال البسيطة هذه . فبادىء ذى بدء ليس ثمة سابقة لأمة كانت فيها فترتان عظيمتان للدراما . وإن فترتها العظيمة لقصيرة دائما ، وعظيمة لوجود عدد بالغ الضآلة من الكتاب المسرحيين العظماء . والفترة البالغة العظمة لأى نوع من الشعر لا تتكرر قط . وربما كان لكل جنس عظيم قوة كافية لفترة واحدة فقط من التفوق الأدبى .

د – إذا لم نحول ج عن وجهته ، فسيفضى بنا سراعا إلى السياسة .

أ – إنى أحب أن أتحدث عن الأشياء ، فهذا يساعدنى على التفكير .

ج – وأنا أتفق مع أ ، سواء كان قد فكر فى الأمر أو لم يكن . إن كل هذا الحديث عن فترات الفن شائق وأحيانا مفيد عندما نكون معنيين بالماضى ، ولكنه يغدو عقيما تماما عندما نأتى إلى مناقشة الحاضر فى علاقته بالمستقبل . فلنبدأ بملاحظة الطرق المختلفة التى تفشل بها الدراما المعاصرة . هناك المسرحيات التى كتبها شعراء لا معرفة لهم بالمسرح . وقد انتقص من هذا النوع بما فيه الكفاية . وهناك المسرحيات

التى كتبها رجال يعرفون المسرح ولكنهم ليسوا شعراء . وعن هذين الحدين المتطرفين حسبى أن ألاحظ أن التجربة تثبت انه ليس لأيهما أى علاقة بموضوعنا الحالى .

أ - ولكن ما موضوعنا الحالى ؟

ج - إنه إمكانية المسرحية الشعرية .

ز - يلوح أنك قد غطيت تقريبا كل حقل مناقشة الدراما المعاصرة ، عدا موضوعات جوردون كريج ورواينهارت ومايرهولد وسير بارى جاكسون والأولدفيك ويوجين أونيل وبيراندلو وتولر ، ولسنا هنا معنيين بطرق الإخراج - وهذا يستبعد أول أربعة من هذه الأسماء - وإنما نحن معنيون بإنتاج شىء يراد إخراجه . وليس لدى سوى اقتراح واحد أتقدم به ، ولكنه سيكون الاقتراح العملى الوحيد الذى تقدم به . يجمل بنا أن نستأجر مخزن غلال ، أو ستوديو (مفن) ونخرج مسرحيات خاصة بنا ، أو حتى مشاهد مقتطعة من مسرحيات ونخرجها ، بأنفسنا ، ولأنفسنا فقط ، دون أن نسمح بالدخول لأصدقاء ، فقد نتعلم ، على الأقل ، من خلال الممارسة : أولاً - ما إذا كان ثمة شىء مشترك بيننا ، وثانيا - أى أشكال النظم ممكن . لابد أن نجد شكلا من النظم جديدا يكون مرضيا لنا ، كأداة ، كما كان الشعر المرسل لدى الإليزابيثيين .

و - وأنا أعلم ما الذى سيجرى ، سنبدأ فى بيع تذاكر لكى ندفع النفقات ، وسيتعين علينا آنذاك أن نستورد مسرحيات للوفاء بالطلب وسننتهى بمسرح - صغير عالمى الموطن تقليدى تماما ، أو بأداء من نوع ما تقدمه جمعيات الأحد .

ب - إن الشىء الأكثر احتمالا هو ألا نفعل شيئا البتة ، فنحن جميعا مشغولون جدا وعلينا أن نكسب عيشنا بطرق أخرى . بل أنه لمن المشكوك فيه ما إذا كنا حتى مهتمين إلى حد كاف . فنحن لا نستطيع أن نضع مسرحيات إلا إذا كنا نعتقد أن ثمة طلبا ، ولن يكون ثمة طلب حتى نوجده . ليس فينا من ليس أمامه إثنى عشر شيئا يفعله ، فى الشهور الستة القادمة ، ويعلم أنه أهم ، بالنسبة له ، من أن يتخطر فى مسرح كان من قبل إسطبلا .

ج - ثمة شىء قد استوقفنى فى هذه المحادثة ، وهو أننا بدأنا بالكلام عن دريدن ، ثم انتقلنا إلى المسرحية الشعرية عامة ، ولكننا لم نتناول واحدا من الموضوعات التى كان دريدن يرى أنها جديرة بالمناقشة ، على حين أن كل الموضوعات التى أثرناها كانت موضوعات ما كان دريدن ليمكنه أن يفكر فيها قط .

ب - إن مناقشة قواعد أحد الفنون عندما يكون ذلك الفن حيا شىء ، ومناقشة

قواعده عندما يكون ميتا شيء آخر . فعندما تكون هناك ممارسة للعصر يتعين على الناقد أن ينطلق من هذه النقطة ، وينبغي على كل نقده أن يعود إليها - انظر إلى الثقة التى يتحدث بها دريدن ، فنحن نجد أنه حتى الاختلافات بين دراما عصره ودراما الإليزابيثيين - عندما لم تكن زوابع وقلاقل التمرد الأكبر قد خفتت إلا بالكاد - كانت تلوح له أقل أهمية مما تلوح لنا عليه ، إنه يقر بأن عصره أدنى - وأساسا من النواحى التى نرى أنه أدنى فيها - من العصر السابق ، ومع ذلك فقد كان ينظر إلى عصره - ولابد انه كان فى أعماقه ينظر ، بكبرياء له ما يبرره ، إلى نفسه - على أنه يحسن ويصقل الدراما التى سبقته من عدة نواح . وهو مصيب تماما فإن علاقة مسرحه بمسرح الإليزابيثيين ينبغي أن ينظر إليها على نحو ما كان هو ينظر إليها . فالهوة ليست بالاتساع الذى نظنه عادة ، وتأثير فرنسا قد كان أقل كثيرا مما نظنه ، غير أن المسائل التى ناقشها ليست مما عفى عليه الزمن .

هـ - خذ وحدتى المكان والزمان على سبيل المثال . إن دريدن يقدم ما هو أصوب الآراء الممكنة فى زمانه ومكانه ، وأرجحها عقلا ، غير أن الوحدات تمتلك ، بالنسبة لى على الأقل ، جاذبية مستمرة ، وأعتقد أننا سنجدها أمرا مرغوبا فيه ، إلى حد كبير ، لدراما المستقبل ، وذلك لسبب واحد : أننا نريد مزيدا من التركيز ، إن كل المسرحيات الآن أطول مما ينبغى . وأنا لا أذهب قط إلى المسرح لأنى أكره أن أتعجل تناول عشائى ، ولا أميل إلى أن أتناوله مبكرا . إن ساعة ونصف مستمرين من الاهتمام الحاد هى ما نحن بحاجة إليه . لا فواصل ولا باعة شيكولاته ولا صوان تعوزها الرفعة . إن الوحدات تؤدى إلى الحدة ، وكذلك الشأن مع إيقاع النظم .

أ - أنت تعتقد أننا بحاجة إلى منبهات أقوى ، فى فترة زمنية أقصر ، لنستمد من المسرح نفس النشوة التى نفترض أن ابن العصر الحساس كان يستمدها من مأساة لشكسبير أو حتى من مأساة لدريدن .

هـ - وفى الوقت نفسه ، دعونا نشرب كأسا آخر من اليورت ، فى ذكرى جون دريدن .

يوريبيديز والأستاذ مرى

(١٩٢٠)

كان ظهور المس سيبيل ثورندايك ، منذ بضع سنوات خلت ، فى دور ميديا بمسرح هولبورن إمباير ، حدثا ذا صلة بثلاثة موضوعات بالغة التشويق هى : الدراما ، ووضع الأدب اليونانى فى الوقت الحاضر ، وأهمية الترجمات المعاصرة الجيدة . وفى المرة التى حضرت فيها المسرحية كان العرض ناجحا بالتأكيد : فقد كان الجمهور كبيرا ومنتبها ، وقد دام تصفيقه طويلا . أما أن يكون هذا النجاح راجعا إلى يوربيديز فليس بالأمر المؤكد . وأما أن يكون راجعا إلى الأستاذ مرى فأمر لم يقم عليه البرهان . وأما كونه راجعا ، إلى حد كبير ، إلى المس ثورندايك ، فذاك مالا ريب فيه .

إن الامساك بمركز خشبة المسرح ، لمدة ساعتين ، فى دور يتطلب العنف البالغ والتحكم معا ، دور يتطلب قوة بسيطة وتنوعا حاذقا ، والحفاظ على دور على مثل هذه الدرجة من الصعوبة دون عون تقريبا : إنما هو نجاح مشروع . لقد كان النظارة ، أو القسم الذى يمكن رؤيته منه من أحد المقاعد الأرخص ثمنا ، جادا يشعر بالاحترام ، ولعله كان يجنح إلى موافقة ذاته على كونه قد حضر أداء مسرحية يونانية : غير أن تمثيل المس ثورندايك قد كان خليقا أن يأسر أى جمهور تقريبا . لقد استخدمت جميع المواضعات والحيل المسرحية التى يتسم بها المسرح الحديث ، ومع ذلك فإن شخصيتها لم تنتصر على نظم المستر مرى فحسب ، وإنما على نوع التدريب الذى تلقته أيضا .

ويظل السؤال قائما عما إذا كان الإخراج « عملا فنيا » . لقد لاح بقية الممثلين على غير راحتهم قليلا . وكانت المربية محتملة تماما من النوع الحيزبون . أما ياسون فكان سلبيا ، والرسول لا يشعر بالراحة لاضطراره إلى إلقاء مثل هذا الحديث الطويل ، وجوقة دالكروز الرقيقة ذات أصوات رقيقة إلى حد يجعل أغانيها ، لسوء الحظ ، غير مسموعة : وقد ساهم هذا كله فى خلق أثر الثقافة العالية ، وهو أثر محزن جدا . وإنا لنخال أن ممثلى أثينا ، الذين كان عليهم أن يتحدثوا بوضوح إلى ٢٠ ألف متفرج كيما يمكن لهؤلاء المتفرجين أن ينقدوا النظم ، كانوا خليقين بأن يقذفوا بالتين والزيتون ، لو أنهم راحوا يتمتمون على هذا النحو غير المفهوم مثلما تفعل أغلبية هذه الفرقة . غير أن الممثل اليونانى كان يتحدث بلغته ، وممثلونا كانوا مضطرين إلى أن يتحدثوا بلغة الأستاذ جلبرت مرى ، بحيث يمكننا أن نقول ، على وجه العموم ، إن العرض كان عرضا شائقا .

ومهما يكن من أمر فلست أعتقد أن مثل هذه العروض سيكون لها أثر كبير فى رد الاعتبار إلى الأدب اليونانى ، أو إلى أدبنا ، إلا أن تثير رغبة فى القيام بترجمات أفضل . إن النظارة الجادين ، وقد لاحظت أن كثيرين منهم كانوا مثلى يحملون ترجمة الأستاذ مرى التى تباع بثمانية عشر بنسا ، لم يكونوا - فيما يحتمل - يدركون انه لكى تحقق المس ثورندايك النجاح الذى حققته كان عليها أن تدخل - فى الحقيقة - فى نضال ضد شعر المترجم . وقد انتصرت عليه بتوجيه انتباهنا إلى تعبيرها ونغمتها وبجعلنا نهمل كلماتها . ولم يكن هذا ، بطبيعة الحال ، هو المنهج الدرامى للتمثيل اليونانى فى خير أحواله . لقد ظلت الانجليزية واليونانية فى المكان الذى كانتا تشغلانه من قبل . غير أن قلائل هم الذين يدركون أن اللغة اليونانية ، واللغة اللاتينية ، وبالتالى اللغة الانجليزية ، تمر أثناء حياتنا بفترة حرجة . إن الكلاسيات ، أثناء القسم الأخير من القرن التاسع عشر وحتى الوقت الحاضر ، قد فقدت مكانتها كأحد دعائم النظام الاجتماعى والسياسى - وهو مازالت الكنيسة الرسمية تستمتع به . وإذا أريد لهذه الكلاسيات أن تبقى وأن تبرر وجودها كأدب ، وكعنصر فى الذهن الأوربى ، باعتبارها أساسا للأدب الذى نأمل فى أن نخلقه ، فإنها فى أشد الحاجة إلى أشخاص يقدرون على شرحها . إننا لنحتاج إلى شخص - لا يكون عضوا فى كنيسة روما ، ولعله يُفَضَل ألا يكون عضوا فى كنيسة انجلترا - يشرح لنا كم أنه أمر حيوى ، إذا كان يمكن القول بأن أرسطو كان ربانا خلقيا لأوروبا ، أن نحتفظ بهذا الربان أو نسقطه . ونحن بحاجة إلى عدد من الشعراء المتعلمين تكون لهم - على أقل تقدير - آراء فى المسرح اليونانى ، وما إذا كان له أى فائدة لنا . وينبغى أن نقول إن الأستاذ جلبرت مرى ليس هو الرجل الصالح لهذه المهمة . لن يكون للشعر اليونانى أدنى أثر حيوى فى الشعر الانجليزى إذا لم هو يتمكن من الظهور إلا متنكرا فى ثياب حط سوقى من معجم سوينبرن الشخصى على نحو بارز . هذه كلمات شديدة اللهجة حين تُستعمل ضد أذيع الدارسين الهيلينيين فى عصرنا صيتا ، غير أننا ينبغى أن نشهد على الأستاذ مرى ، قبل أن نموت ، بأن الأمور كانت على هذا النحو ، وليس ذاك .

والحق أن هذه نقطة بالغة الأهمية ، فكون أبرز دعاة الدراسات اليونانية فى عصرنا يستخدم على نحو صار أشبه بالعادة كلمتين حيثما تستخدم اللغة اليونانية كلمة واحدة ، وحيثما تستطيع اللغة الانجليزية أن تزوده بكلمة واحدة ، وكونه يترجم إلى « ظل رمادى » ، وكونه يمط الإيجاز اليونانى ليلائم إطار وليم موريس الفضفاض ، ويغيّم القصيدة الغنائية اليونانية لتلائم ضباب سوينبرن السائل : هذه كلها ليست بالأغلاط التافهة . إن مستر مرى يبدأ أول حديث طويل لميديا هكذا :

أى نساء كورينث ، إنى قد أتيت لأريكن

وجهى ، وإلا احتقرتننى ...

بينما النص اليونانى يقول **بيت ٢١٤**

لقد خرجت إليكن من الدار ،

وعلى هذا فإن عبارة « لأريكن وجهى » إنما هى هبة من المستر مرى .

هذا الشىء الذى لم يحلم به ، والآتى فجأة من الأعالى ، قد امتص الحياة من روحى : إنى لمبهورة حيث أقف وقد تحطم كأس الحياة بين يدى ...

ومرة أخرى نجد أن النص اليونانى هو : « أما عنى فقد حطمت نفسى تلك المصيبة التى هوت على / وما كنت أتوقعها / لقد أتيت (هنا) / وخلفت ورائى متعة الحياة أى عزيزاتى وما عدت أتمنى غير .. » .

وهكذا نجد عبارتين لافتتين للنظر ندين بهما للمستر مرى . إنه هو الذى امتص الحياة من أرواحنا وحطم كأس كل حياة فى يوربيديز . وليست هذه إلا أمثلة عفوية وعبارة :

« ما من روح أخرى أشد تعطشا للدماء » .

تصبح : « ما من روح أخرى / أشد تعطشا للدماء بين السماء والجحيم » !

من المؤكد أننا نعرف أن الأستاذ مرى على معرفة بـ « الأخت هيلين » ؟ إن الأستاذ مرى قد وضع ببساطة بيننا وبين يوربيديز حاجزا أمنع من اللغة اليونانية . لسنا نلومه على أنه يؤثر يوربيديز على ايسخولوس ، كما يظهر ، ولكن ما دام الأمر كذلك فعليه على الأقل أن يتذوق يوربيديز . ولا يعقل أن يعمد أى شخص ذو حس صادق بصوت الشعر اليونانى ، قاصدا ، إلى اختيار ثنائيات وليم موريس ، أو القصيدة الغنائية السوينبرنية كمعادل عادل له .

إن مستر مرى كشاعر لا يعدو أن يكون تابعا هين الشأن جدا من أتباع حركة ما قبل روفائيل . وهو كعالم فى الهيلينيات ينتمى جدا إلى عصرنا وإنه لشخصية بالغة الأهمية فى هذا العصر . لقد بدأ هذا العصر بمعنى من المعانى بتيلر وبضعة علماء ألمان فى علم الإنسان . ومنذ ذلك الحين اكتسبنا علم الاجتماع وعلم النفس الاجتماعى

وراقبنا عيادات ريبووجانييه وقرأنا كتبا في ڤينا وسمعنا حديثا لبرجسون . وقامت فلسفة في كامبردج وزحف التحرر الاجتماعي إلى الخارج وزادت معرفتنا التاريخية بطبيعة الحال وأصبح لدينا تفسير فرويدى - اجتماعي - صوفي - عقلاني - نقدى عالي غريب للكلاسيات ولما كانت العادة قد جرت على تسميته بالكتب المقدسة . لست أنكر القيمة البالغة العظمة لكل عمل العلماء في تخصصهم ولا التشويق الكبير لهذا العمل من حيث تفاصيله ونتائجه . فقليلة هي الكتب الأشد جاذبية من كتب مس هاريسون أو مستر كورنفورد أو مستر كوك وذلك عندما ينقبون فى أصول الأساطير والطقوس اليونانية . ومسيو دوركايم بوعيه الاجتماعي ومستر ليڤي بريل بهنوده الآتين من بورورو والذين يقنعون أنفسهم بأنهم ببغاوات إنما هما كاتبان جذابان . وقد نبت عدد من العلوم بما يشبه غزارة مدارية لا ريب فى أنها تثير إعجابنا ولم يكن من الغريب أن تصبح الحديقة أشبه بغابة . إن الرجال الذين من نوع تيلورورويرتسون سميث وفلها لم ڤنت ممن أخصبوا التربة في وقت مبكر قد كانوا بحيث يجدون صعوبة فى التعرف على النبات الناتج ومن المحقق أن علم نفس الشعور Völkerpsychologie عند ڤنت المسكين كان قد غدا أثرا عفنا وذلك قبل أن يترجم .

إن كل هذه الأحداث مفيدة ومهمة فى مرحلتها وقد أثرت بدرجة ملموسة فى موقفنا من الكلاسيات . وهذه المرحلة من الدرس الكلاسيكي هى التى يمثلها الأستاذ مرى صديق مس چين هاريسون وملهمها . إن اليونانية لم تعد هي بالقدير ڤنكلمان وجوته وشوپنهور الموحى بالفزع والشكل الذى قدم ولتر پاتر وأوسكار وايلد إعادة طبع منحط قليلا منه . ونحن ندرك على نحو أفضل كم كانت أوضاع الحضارة اليونانية مختلفة - ولا نقول كم كانت أكثر شموخا - من أوضاع حضارتنا . وفى الوقت نفسه فقد بين لنا مستر زيمارن كيف عالج اليوناني مشكلات مشابهة لمشكلاتنا . وعرضا نلاحظ أننا لا نصدق أن أسلوبا نثريا إنجليزيا جيدا يمكن أن يقام على أساس من أسلوب شيشرون أوتاكيتوس أو ثوكيديديس . ولئن كان پندار يبعث فينا الملل فإننا لنعترف بذلك . ولسنا على يقين من أن سافو كانت أعظم جدا من كاتولوس . وإننا لنعتنق أفكار متباينة عن ڤرجيل وقد صرنا ننظر إلى پترونيوس بتقدير أكبر مما كان يبديه أجدادنا .

وإنا لنأمل أن نشعر بالجميل نحو الأستاذ مرى وأصدقائه لما أنجزوه على حين نحاول أن نحّيد تأثير الأستاذ مرى فى الأدب اليوناني واللغة الانجليزية فى ترجماته وذلك بأن نقدم ترجمات أفضل . إن جوقات يوربيديز كما ترجمتها هـ . د . مع اعترافنا بأخطائها بل وإغفالها أحيانا القطع الصعبة أقرب كثيرا إلى كل من اليونانية

والإنجليزية من ترجمة مستر مرى . ولكن هـ . د . وسائر شعراء « سلسلة ترجمات الشعراء » لم يقوموا حتى الآن بما هو أكثر من التقاط بعض فتات الأدب اليونانى الأكثر رومانتيكية ، ولم يثبت أحد فيهم بعد أنه كفء لتناول مسرحية « أجاممنون» .
وإذا كنا نريد أن نتمثل الوجبة الثقيلة من المعلومات التاريخية والعملية التى أكلناها فيجب أن نعد أنفسنا لمجهودات أخرى أكبر بكثير . إننا بحاجة إلى معدة يمكنها أن تتمثل كلا من هوميروس وفلوبير . ونحن بحاجة إلى دراسة دقيقة لإنسانيى عصر النهضة ومترجميه كتلك التى بدأها مستر پاوند . ونحن بحاجة إلى عين يمكنها أن ترى الماضى فى مكانه باختلافاته المؤكدة عن الحاضر ومع ذلك تكون من الحضور أمامنا كالحاضر تماما . وهذه هى العين الخلاقة . ولأن الأستاذ مرى لم يؤت غريزة الخلق فإنه يترك يوربيديز ميتا تماما .

من " سينيكا فى ترجماته الإليزابيثية "

(١٩٢٧)

- ١ -

لست أقصد أن أوحى بأن منهج إلقاء مسرحية لسنيكا كان مختلفا أساسا عن منهج إلقاء مسرحية إغريقية . ومن المحتمل أنه كان أقرب إلى خطابة المأساة الإغريقية من طريقة إلقاء ملهاة لاتينية . كانت هذه الأخيرة تمثل بواسطة ممثلين محترفين . وإنى لأتخيل ان مسرحيات سنيكا كانت تلقى خطاباً بوساطته ، هو وغيره من الهواة ، ومن المحتمل أن تكون المآسى الأثينية قد قام بتمثيلها هواة . أعنى أن جمال العبارة فى المأساة اليونانية إنما هو ظل لجمال أعظم شأنا - جمال الفكر والوجدان . ففى مآسى سنيكا ينتقل مركز القيمة مما تقوله الشخصية إلى الطريقة التى تقوله بها .

وفى كثير من الأحيان تدنو القيمة من أن تكون مجرد أناقة . ومع ذلك فلابد لنا أن نتذكر أن الجمال « اللفظى » يظل نوعا من الجمال .

إن شخصيات مسرحيات سينكا لا تتسم بحذق أو بـ « حياة خاصة » . ولكن من الخطأ أن نتصور أنها لا تعدو أن تكون نسخا أقل انصقالا وأشد خشونة من الأصول اليونانية . فهى تنتمى إلى جنس مختلف . وخشونتها هى تلك الخشونة التى كان يتسم بها الرومان ، إذا قارناهم بالإغريق ، فى الحياة الواقعية . لقد كان الرومانى هو أبسط الرجلين . وكان ، فى أحسن الأحوال ، يدرب على الإخلاص للدولة ، كما كانت فضائله فضائل عامة . أما الإغريقى فعلى الرغم من أنه كان يعرف جيدا فكرة الدولة فإنه كانت لديه ، هو الآخر ، أخلاقيات تقليدية قوية تقيم - إذا جاز لنا أن نقول ذلك - صلة مباشرة بينه وبين الأرباب ، دون توسط الدولة ، بالإضافة إلى أن ذكاءه كان شكيا ونازعا إلى مخالفة السنة . ومن هنا كان الرومان أكثر فاعلية ، والإغريق أكثر تشويقا . ومن هنا كان الفرق بين الرواقية الإغريقية والرواقية الرومانية - وقد كانت هذه الأخيرة هى التى أثرت فى أوربا فيما بعد . ينبغى علينا أن ننظر إلى شخصيات سنيكا على أنها من نسل روما أكثر مما هى من نسل عصرها .

* * *

وعلى الرغم من أن سينكا طويل لحد الإملال ، فإنه ليس بالمتشعب . إنه قادر على كثير من الإيجاز ، بل أن ثمة رتابة فى قوته . لكن كثيرا من عباراته القصيرة مازال لها من التأثير البلاغى فينا مثل ما كان لها فى الإليزابيثيين ، كما فى (لنأخذ مثلا لم يصبه البلى) هذه الكلمات المريرة لهيكوبا إذ يرحل الإغريق .

concidit virgo ac puer;	موت الفتاة وهوى الفتى
bellum peractum est.	ووضعت الحرب أوزارها

بل إن أكثر الأقوال إيجازا فى الأفكار الرواقية المبتذلة لفرط شيوعها تحتفظ بجديتها فى تلك اللغة اللاتينية التى تحمل مثل هذه الأفكار على نحو أجل مما تستطيعه أى لغة أخرى :

Fatis agimur; cedite fatis
non sollicitae possunt curae
mutare rati stamina fusi.
quidquid patimur mortale genus,
quidquid facimus venit ex alto,
servartque suae decreta colus
lachesis nulla revoluta manu.
omnia secto tramit vadunt
primusque dies dedit extremum.

(أوديب ، ٩٨٠ وما بعده)

القدر يوجهنا ، فلندع القدر يسلك سبيله .
ما من فكرة متلهفة من جانبنا تستطيع أن تغيّر
نموذج شبكة المصير .
إن كل ما نفعله ، وكل ما يُفعل بنا ،
نحن الفانين على الأرض ، إنما يأتى من قوة فوقنا .
إن لاخسيس تقيس الأنصبة
المغزولة من فلكة مغزلها ، وما من يد أخرى

تستطيع أن ترد وشيعته إلى الوراء .

بيد أن إيراد سنيكا ليس نقدا . وإنما هو لا يعدو أن يكون تقديم طُعم لقارئه المحتمل . وإنه ليكون من النقد الرديء بالتأكيد أن نترك انطباعا بأن مثل هذه اللحظات وما جرى مجراها إنما هي لحظات يتفوق فيها سنيكا على نفسه ، ولم يتمكن من الحفاظ عليها . إن من النقاط الأساسية التي ينبغي توضيحها في صدد سنيكا : اتساق كتابته ، وحفاظها على مستوى واحد قلما ينحدر تحته ، ولا يعلو فوقه قط . ليس سنيكا واحدا من أولئك الشعراء الجديرين بالذكر لأنهم يرتفعون ، بين الحين والحين ، إلى نغمة شعراء أعظم ومعجمهم اللفظي إن سنيكا هو سنيكا كلية ، وما حاوله قد نفذه ، وقد خلق جنسه الأدبي الخاص . وهذا يفضي بنا إلى اعتبار ينبغي أن نستبقيه في أذهاننا حين ننظر إلى تأثيره اللاحق : هل يمكننا أن نعالجه معالجة جدية ككاتب مسرحي . إن النقاد ميالون إلى معالجة مسرحه على أنه شكل نغل . ولكن هذه غلطة نقاد الدراما عموما معرضون للوقوع فيها ، فأشكال الدراما هي من التنوع إلى الحد الذي قل من النقاد من يمكنه معه أن يستبقي أكثر من شكل أو شكلين ، في إصداره أحكاما عما هو « درامي » وما « ليس بدرامي » . فما « الدرامي » ؟ لو كان المرء مشربا بمسرحيات النوه اليابانية ، وبهاسا وكليداسا ، وايسخولوس وسوفوكليس ويوربديز ، وأرستوفانيز ومناندر ، والمسرحيات الشعبية الوسيطة في أوربا ، ولوب دي بيجا وكالدرون ، فضلا عن المسرح الإنجليزي والفرنسي العظيم ، ولو كان المرء (وهذا مستحيل) حساسا بها ، جميعا ، بنفس الدرجة ، أفلن يتردد في أن يقرر أن أحد الأشكال أكثر درامية من غيره ؟ ومن المؤكد أن الشكل الذي يستخدمه سنيكا « شكل » . إنه لا يقع في نطاق أي من فئات الدرامي على نحو ناقص . وهناك « مسرحيات القراءة » التي هي ، في أغلب الأحيان ، مسرحيات أدنى ، ببساطة : كمسرحيات تنسون وبراوننج وسونبرن . (أما إذا كان الكاتب قد توقع أن تُمثَّل مسرحيته أم لم يتوقع فمن فضول القول : لأن النقطة هي ما إذا كانت صالحة للتمثيل أم لا) . وثمة نمط آخر أكثر تشويقا يحاول فيه الكاتب أن يقوم بشيء أكثر مما تستطيع خشبة المسرح القيام به ، أو شيء مختلف ، ولكن مع إضمار للأداء أيضا ، حيث يوجد مزيد من العناصر الدرامية والخارجة عن الدراما . وهذا شكل حديث معقد : إنه يشمل «الأسر المالكة» «وفاوست» جوته ، وربما (حيث اني لم أرها تمثل ، وبالتالي لا أستطيع أن أتحدث بأي ثقة) «بيرجنت» . أما مسرحيات سنيكا فلا تنتمي إلى أي من هذه الأنماط .

* * *

لقى تأثير سنيكا فى المسرحية الإليزابيثية من اهتمام الدراسين أكثر مما لقى من اهتمام نقاد الأدب . وقد كانت المعالجة التاريخية له وافية جدا . فطبعة كاستنر وتشارلتون الجديرة بالإعجاب لأعمال سير وليم ألكزندر ، إيرل سترلنج ، (مطبعة جامعة مانشستر ، ج ١ ، ١٩٢١) تحوى وصفا كاملا لهذا التأثير ، مباشرا ومن خلال إيطاليا وفرنسا . وفى هذه المقدمة أيضا تجد خير ببليوجرافيا عن الموضوع . ودكتور ف . س . بواس ، خاصة فى طبعته لمسرحيات كيد ، قد عالج هذه المسألة بالتفصيل . وكتاب الأستاذ ج . و . كنليف «تأثير سنيكا فى المأساة الإليزابيثية» (١٨٩٣) يظل ، فى نطاق حدوده ، أفيد الكتب طرا ، وقد عالج مستر كنليف المسألة بطريقة عامة أكثر ، فى كتابه «المآسى الإنجليزية الكلاسيكية الباكرة» . كذلك درست المؤثرات السنيكية غير المباشرة ، بالتفصيل ، كما فى كتاب أ . م . ويذرسبون «تأثير روبيرجارنيه فى المسرحية الإليزابيثية» . والعمل الذى يجرى الآن على المسرح الأقدم عهدا (انظر كتاب الدكتور أ . و . ريد الذى صدر حديثا «المسرحية التيودورية الباكرة» ١٩٢٦) سيمكننا من أن نفهم على نحو أفضل صلة التأثير السنيكى بالموروث الوطنى . وليس من الملائم أن يعيد ناقد أدبى تتبع كل هذا الجهد الدراسى ، حيث مخالفته أو موافقته وقاحة ، ولكن لنا أن نستفيد من هذا الدرس فى الانتهاء إلى نتائج عامة معينة .

* * *

Nutrix : Rex est timendus	المربية : خشية الملك واجبة
- Medea : Rex meus fuerat pater	ميديا : وقد كان أبى ملكًا
- Non metuis arma?	– ألا تخشين الأسلحة ؟
- Sint licet terra edita	– حتى ولو كانت تبزغ من الأرض
- Soriere	– ستموتين
- Cupio	– هذا ما أرغب فيه
- Profige	– اهربى
- Paenituit fugae	– بل أندم أنى قد هربت من قبل
- Medea	– ميديا
- Fiam	– هذا ما ساكونه
- Mater es	– ولكنك أم ؟
- Cui sim vides	– لأولاد من ؟ ألا ترين ؟

(ميديا ، ١٦٨ وما بعدها ترجمة د. أحمد عتمان)

* * *

بعد وفاة سيدني حاولت أخته كونتيسة پمبروك أن تجمع مجموعة من الفطناء لينشئوا مسرحيات على الطراز السنيكي بمعناه الأمثل ، ويواجهوا بها ميلودرامات العصر الشعبية . إن الشعر العظيم يجب أن يكون فنا وتسلية فى آن واحد . وبين جمهور كبير ومثقف ، كالجمهور الأثيني ، يمكن أن يكون هذين الأمرين معا . وقد كان مقضيا على ناسكي دائرة ليدى پمبروك الخجولين أن يفشلوا .

بيد أنه لا يجمل بنا أن نقيم خطا فاصلا أحد مما ينبغي بين الصانع الحريص الذى جاهد لخلق مسرحية كلاسيكية فى إنجلترا ، والممونين المتعجلين لمسرحيات ناجحة على خشبة المسرح : فإن هذين العالمين لم يكونا بدون اتصال ، ولم يكن عمل السنكيين الأوائل بلا ثمرة .

* * *

Omnia secto tramite vadunt
primusque dies dedit extremum.
non illa deo vertisse licet
quae nexa suis currunt causis.
it cuique ratus prece non ulla
mobilis ordo. multis ipsum
metuisse nocet, multi ad fatum
dum fata timent.
venere suum

(Oedipus 987-994)

كل الأشياء تمضى على طريق مرسوم لها
ويومنا الأول فى الحياة يحدد نهايتها
تلك الأمور لا راد لها ولا محيص عنها
فهى تسرع فى طريقها لصيقة بأسبابها
ولكل أجل مسمى لا يتبدل بالتضرعات
كثيرون يتحطمون من مجرد الخوف من القدر
وكثيرون يقعون فى أحابيل القدر بفرارهم منه

(أوديب ٩٨٧ - ٩٩٤ ترجمة د. أحمد عتمان)

* * *

وليست القيمة التسجيلية لهذه الترجمات راجعة فقط إلى أنها شكل جنيني للمأساة الإليزابيثية . وإنما هي تمثل الشكل القديم من النظم إلى الشكل الجديد - وبالتالي تمثل تحول اللغة والحساسية أيضا . قلائل هي الأشياء التي يمكن أن تحدث لأمة وتكون أهم من ابتداء شكل من النظم جديد . وليس هناك عصر ، ولا بلد غير انجلترا في ذلك الوقت ، كانت منجزاته ذات نتائج أعظم من تلك التي حققها إنجاز هنري هوارد إيرل سري . فلدى الفرنسيين أو الإيطاليين ما كان الأمر ليهم إلى هذه الدرجة . فإن حساسيتهم كانت قد تعلمت أن تعبر عن نفسها نثرا إلى حد كبير : إن بوكاشيو وماكياڤيلي في أحد البلدين ، وكتاب السجلات الاخبارية - فرواسار وجوانڤيل وكومين - في البلد الآخر ، قد أدوا عملاً كبيرا في تشكيل العقل المحلي . بيد أن العقل الإليزابيثي ، أكثر مما كان الشأن مع العقل المعاصر له في أي بلد آخر ، نما ونضج خلال نظمه أكثر من نثره . إن نمو النثر بين إليوت وبيكون مرموق بالتأكيد ، ولكن مقارنة بين أسلوب لا تيمر وأسلوب أندروز ، مثلا ، تنم على معدل تغير أبطأ مما هو الشأن في نفس المساحة الزمنية نظما ، أو نفس المساحة الزمنية نثرا ، في القرن التالي . ومن ناحية أخرى فإن دراسة أساليب وتركيب جمل ومحاط نغم الشعر المرسل من جوربوداك إلى شكسپير ، وحتى بعد شكسپير ، في أعمال وبستر وتورنير ، تبرز إلى الضوء عملية مدهشة كلية .

* * *

ite ad Stygios, umbrae, portus
ite, innocues, quas in primo
limine vitae scelus oppressit
patriusque furor;
ite, iratos visite reges

(Hercules Furens 1131-1137)

أيتها الأشباح اذهبي إلى أبواب ستيكس

ارحلي أيتها الأرواح البريئة

يا من داهمتك الجريمة وأنتن على

عتبات الحياة ، جريمة

الأب وغضبه الجنوني

ارحلي أيتها الأرواح إلى حضرة الملوك الغاضبين

(**هرقل مجنونا** ١١٣١ - ١١٣٧ ترجمة د. أحمد عتمان)



من « أربعة كُتَّاب مسرحيين إليزابيثيين »

(١٩٢٤)

مقدمة لكتاب لم يكتب بعد

إن محاولة تكملة نقد لام وكولاردج وسوينبرن لهؤلاء الكتاب المسرحيين الإليزابيثيين الأربعة – ويستر وتورنير وميدلتون وتشابمان – لمهمة أعتقد أنه قد مضى وقتها . وما أريد أن أفعله هو أن أحدد وأقدم أمثلة على وجهة نظر فى الدراما الإليزابيثية تختلف عن وجهة النظر التى أعتنقها موروث القرن التاسع عشر . وثمة موقفان مقبولان ، ومتعارضان فى الظاهر ، من الدراما الإليزابيثية . وما سأحاول أن أبينه هو أن هذين الموقفين متطابقان ، وأنه من الممكن اتخاذ موقف ثالث . والأكثر من ذلك هو أنى أومن بأن هذا الموقف النقدى البديل ليس مجرد اختلاف محتمل فى التحيز الشخصى ، وإنما هو موقف حتمه عصرنا . فتقرير وشرح عقيدة عن مثل هذه البنية المهمة من الأدب الدرامى ، عما هو – فى الحقيقة – الشكل الوحيد المتميز من الأدب الدرامى الذى أنتجته انجلترا ، ينبغى أن يكون أكثر من تدريب على الحذق العقلى أو على رهافة الذوق ، ينبغى أن يكون ذا تأثير ثورى فى مستقبل الدراما . فالأدب المعاصر ، كالسياسة فى عصرنا ، قد داخلها الاضطراب من جراء النضال ، لحظة بلحظة ، فى سبيل البقاء ، غير أنه قد حان الوقت الذى يغدو فيه فحص المبادىء أمرا لازما ، وإنى لأعتقد أن المسرح قد بلغ النقطة التى ينبغى عندها أن تقوم ثورة فى المبادىء .

إن الموقف الذى يحظى بالقبول إزاء المسرح الإليزابيثى قد أرسيت دعائمه عند نشر كتاب تشارلز لام المسمى « نماذج » . فمن طريق نشر هذه المختارات أوقد لام جذوة الحماس للمسرحية الشعرية وهو حماس مازال موجودا ، وشجع – فى الوقت ذاته – على إقامة تفرقة هى ، فيما أعتقد ، مصدر خراب المسرحية الحديثة – إنها التفرقة بين المسرح والأدب . ذلك أن « النماذج » جعلت من الممكن قراءة المسرحيات كشعر مع إهمال وظيفتها على خشبة المسرح ، ولهذا السبب يلوح أن كل الآراء الحديثة فى الإليزابيثيين نابعة من لام ، لأن كل الآراء الحديثة تقوم على الإقرار بأن الشعر والمسرح شيئان منفصلان ، لا يمكن الجمع بينهما إلا بواسطة كاتب ذى عبقرية غير عادية . والفرق بين الناس الذين يفضلون المسرح الإليزابيثى ،

رغم إقرارهم بأن له عيوبا درامية ، والناس الذين يفضلون المسرح الحديث رغم إقرارهم بأنه لا يشتمل على شعر جيد قط ، غير مهم نسبيا . لأنك فى كلا الحالين تلزم نفسك بالرأى القائل إن المسرحية يمكن أن تكون أدبا جيدا رغم أنها مسرحية رديئة ، أو أنها يمكن أن تكون مسرحية جيدة رغم أنها أدب ردىء - أو أنها تقع خارج نطاق الأدب كلية .

إن لدينا من ناحية سوينبرن ، ممثل الرأى القائل بأن المسرحيات توجد كأدب ، ولدينا من ناحية أخرى مستر وليم آرتشر الذى يعتنق - بوضوح واتساق كبيرين - رأيا مؤداه أنه لا حاجة بالمسرحية إلى أن تكون أدبا البتة . وليس هناك ناقدان للمسرحية الإليزابيثية يمكن أن يلوحا أشد تعارضا من سوينبرن ومستر وليم آرتشر ، ومع ذلك فإن افتراضاتهما متماثلة من حيث الأساس ، لأن التفرقة بين الشعر والدراما ، التى يعلنها مستر آرتشر بوضوح ، مضمرة فى رأى سوينبرن . وسوينبرن ، كمستر آرتشر ، يسمح لنا بأن نضمر اعتقادا بأن الفرق بين المسرحية الحديثة والمسرحية الإليزابيثية إنما يمثله كسب للتكنيك الدرامى ، وخسارة للشعر .

لقد نجح مستر آرتشر فى كتابه اللامع والمنبه [1] فى أن يوضح تماما كل الأغلاط الدرامية فى المسرح الإليزابيثى . ولكن ما يضعف من تحليله هو فشله فى أن يتبين لماذا كانت هذه الأغلاط أغلاطا ، وليست - ببساطة - مواضعات مختلفة . وهو يحرز نصره الواضح على الإليزابيثيين لهذا السبب : أن الإليزابيثيين أنفسهم يسلمون بنفس معيار الواقعية الذى يؤكده مستر آرتشر . إن العيب الأكبر للمسرحية الإنجليزية من كيد إلى جولز ورذى هو أن استهدافها الواقعية كان بلا حدود . ففى مسرحية واحدة ، هى مسرحية « كل انسان » وربما فى تلك المسرحية وحدها ، نجد مسرحية تقع فى نطاق حدود الفن . ومنذ كيد ، ومنذ مسرحية « آردن فيڤرشام » ، ومنذ مسرحية «مأساة يوركشير » لم يكن ثمة شكل يعتقل - إذا جاز لنا أن نقول ذلك - مجرى الروح عند أى نقطة معينة قبل أن يمتد وينتهى مجراه فى صحراء المشابهة الدقيقة للواقع التى يدركها أكثر العقول سطحية . إن المستر آرتشر يخلط بين الأغلاط والمواضعات ، فقد ارتكب الإليزابيثيون أغلاطا وخلطوا بين مواضعاتهم . ثمة فى مسرحياتهم أغلاط عدم اتساق ، وأغلاط عدم تماسك ، وأغلاط ذوق . وثمة ، فى كل مكان تقريبا ، أغلاط إهمال ، ولكن نقطة ضعفهم الكبرى هى عين نقطة ضعف المسرحية الحديثة : ألا وهى الافتقار إلى مواضعات . إن المستر آرتشر يسهل مهمة التدمير التى اضطلع بها ، ويتجنب جرح الرأى العام ، بأن يجعل من شكسبير استثناء : غير أن شكسبير ، ككل

(١) « المسرحية القديمة والمسرحية الجديدة » (هينمان ، ١٩٢٣)

معاصريه ، كان يصوب فى أكثر من اتجاه . ونحن فى مسرحيات ايسخولوس لا نجد أن قطعا معينة أدب ، وقطعا أخرى دراما . فكل أسلوب للكلام فى المسرحية ذو صلة بالكل ونتيجة لهذه الصلة ، فهو درامى فى حد ذاته . إن محاكاة الحياة معينة الحدود ، وليس الاقتراب من الكلام العادى والانسحاب من الكلام العادى باللذين يخلوان من الصلة والتأثير فى بعضهما .

إنه لأمر أساس أن يكون العمل الفنى متسقا مع ذاته وأن يرسم الفنان لنفسه ، واعيا أو غير واع ، دائرة لا يتعداها : فمن ناحية نجد أن الحياة الفعلية هى المادة دائما ، ومن ناحية أخرى نجد أن التجريد من الحياة الفعلية شرط لازم لخلق العمل الفنى .

فلنحاول أن نتصور ما كانت الدراما الإليزابيثية خليقة أن تلوح لنا عليه ، لو كنا نملك ما لم يوجد قط فى اللغة الإنجليزية : وهو دراما تشكلت داخل تصميم مواضعاتى – مواضعات كاتب مسرحى بمفرده أو عدد من الكتاب المسرحيين يعملون فى نفس الشكل فى نفس الوقت . وعندما أقول المواضعات لا أعنى بالضرورة أى مواضعات محددة فى الموضوع أو المعالجة أو النظم أو الشكل الدرامى أو الفلسفة العامة فى الحياة أو أى مواضعات أخرى سبق استخدامها . فهى قد تكون انتخابا أو تركيبا أو تحريفا جديدا تماما للموضوع أو التكنيك ، أو أى شكل أو إيقاع مفروض على عالم الفعل . وسننظر من زاوية الأشخاص المعتادين على هذه المواضعات والذين يجدون فيها تعبيرا عن دوافعهم الدرامية . ومن هذه الزاوية نجد أن العروض التى من نوع عروض « جمعية العنقاء » بالغة التنوير ، ذلك أن الدراما ، وأنا أفترض أنها موجودة ، خليقة بأن تكون لها مواضعاتها الخاصة بخشبة المسرح والممثل ، كما أن لها مواضعاتها الخاصة بالمسرحية نفسها ، إن ممثل المسرحية الإليزابيثية إما أن يكون واقعيا أكثر مما ينبغى أو تجريديا أكثر مما ينبغى فى معالجته ، مهما يكن نسق الكلام والتعبير والحركة الذى يصطنعه . فالمسرحية تظل دائما تخذ له . لقد كانت المسرحية الإليزابيثية ، من بعض النواحى ، مختلفة عن المسرحية الحديثة ، ويكاد أداؤها يكون فنا مفقودا ، كما لو كانت مسرحية لايسخولوس أو سوفوكليس . وهى – من بعض النواحى – أعصى على إعادة الإخراج ، لأنه من الأسهل أن تحدث تأثير شىء ، ذى مواصفات صلبة ، عن أن تحدث تأثير شىء كان يرمى ، على نحو أعمى ، إلى شىء آخر . إن الصعوبة التى تواجه تقديم المسرحيات الإليزابيثية هى أنها عرضة لأن تغدو حديثة أكثر من اللازم ، أو قديمة على نحو زائف ، فلماذا كانت الجانبيات التى ينتقدها مستر آرتشر فى مسرحية « امرأة قتلتها الرحمة » سخيفة ؟ لأنها ليست مواضعات وإنما هى حيلة . فليس هيوود

هو الذى يفترض أن الجانبيات غير مسموعة ، وإنما مسز فرانكفورد التى تتظاهر بأنها لا تسمع وندول ، إن المواضعات ليست سخيفة ، ولكن الحيل تجعلنا على غير راحتنا إلى أقصى حد . وضعف المسرحية الإليزابيثية لا يتمثل فى افتقارها إلى الواقعية ، وإنما فى محاولتها بلوغ الواقعية ، لا فى مواضعاتها وإنما فى افتقارها إلى المواضعات .

ولكى نجعل المسرحية الإليزابيثية تحدث أثرا مرضيا كعمل فنى يتعين علينا أن نجد طريقة للتمثيل تكون مختلفة عن طريقة المسرحية الاجتماعية المعاصرة وتحاول فى الوقت ذاته أن تعبر عن كل انفعالات الحياة الفعلية على النحو التى هى خليقة بأن يعبرعنها عليه ، وستكون النتيجة أشبه بأداء لمسرحية « أجا ممنون » يقوم به الإخوة جيترى . إن التأثير الذى يخلف فى الممثلين الذين يحاولون أن يتخصصوا فى شكسبير ، أو فى إحياء غير ذلك من مسرحيات القرن السابع عشر ، لتأثير غير موفق ، فالممثل مدعو إلى أداء قسط كبير ليس من شأنه أداؤه ، وهو متروك لوسائله الخاصة إزاء أمور كان ينبغى أن يدرب عليها . وشخصيته على خشبة المسرح تكمل وتخلط بشخصيته الواقعية . إن أى شخص لاحظ واحدا من الراقصين العظماء للمدرسة الروسية سيلاحظ أن الرجل أو المرأة التى نعجب بها إنما هى كائن لا يوجد إلا أثناء العروض ، وأنه شخصية ، شعلة حية تظهر من لا مكان ، وتختفى فى لا شىء ، وتكون كاملة وكافية أثناء ظهورها . إنها كائن مواضعاتى ، كائن لا يوجد إلا فى ومن أجل العمل الفنى الذى هو الباليه .

* * *

إن مسرحيات شكسبير ومسرحيات هنرى آرثر چونز تنتمى أساسا إلى نفس النمط والفرق بينهما هو أن شكسبير أعظم كثيرا ، فى حين أن مستر چونز أبرع كثيرا . وكلاهما كاتب مسرحى أصلح للقراءة منه للمشاهدة ، لأنه على وجه الدقة فى الدراما التى تعتمد على تفسير الممثل العبقرى (للدور) يتعين علينا أن نحذر الممثل . والفرق ، بطبيعة الحال ، هو انه بدون الممثل العبقرى ، تغدو مسرحيات مستر چونز لا شيئا بينما تظل مسرحيات شكسبير جديرة بالقراءة . غير أن المسرحية الصالحة حقا للتمثيل إنما هى بالتأكيد مسرحية لا تعتمد على الممثل فى أى شىء سوى التمثيل ، بالمعنى الذى نقول به إن الباليه يعتمد على الراقص فى الرقص . وحتى لا يقع أى شخص فى سوء تفاهم عكسى أشرح الأمر بقولى إنى لا أنتوى ، بحال من الأحوال ، أن أجعل من الممثل آلة ذاتية الحركة ، ولا أنا بالذى يسلم بأن الممثل الإنسانى يمكن

أن تستبدل به دمية . إن الراقص العظيم ، الذى يتركز انتباهه على أداء مهمة معهود بها إليه ، يزود الباليه بالحياة من خلال حركاته ، وعلى هذا النحو نفسه تعتمد الدراما على الممثل المدرب العظيم . إن مزايا المواضعات بالنسبة للمثل تشبه ، على وجه الدقة ، مزاياها بالنسبة للمؤلف . فما من فنان ينتج فنا عظيما بمحاولته المتعمدة أن يعبر عن شخصيته . إنه يعبر عن شخصيته على نحو غير مباشر وذلك من خلال تركيزه على أداء مهمة ، هى مهمة بنفس المعنى الذى نصف به صنع آلة مقتدرة أو صنع إبريق أو قائمة مائدة .

* * *

ولو أننا فحصنا العيوب التى يجدها مستر آرتشر فى الدراما الإليزابيثية فمن الممكن أن ننتهى إلى النتيجة (التى أشرت إليها) ومفادها أن هذه العيوب ترجع إلى اتجاهاتها أكثر مما ترجع إلى ما يدعى عادة مواضعاتها .

أعنى انه ما من مواضعة من مواضعات المسرح الإليزابيثى ، مهما جعلناها تلوح مضحكة ، سيئة أساسا . فلا المناجاة ولا الجانبية ولا الشبح ولا الدم والرعد ولا سخف المكان أو الزمان مضحك فى ذاته . بديهى أن فيه أخطاء مؤكدة من حيث الكتابة السيئة ، والكتابة المهملة ، والذوق الردىء ، وإن فحص أى مسرحية إليزابيثية تقريبا – بما فى ذلك مسرحيات شكسپير – سطرا سطرا ، خليق أن يكون تدريبا مثمرا . بيد أن هذه ليست بالأغلاط التى توهن من الأسس . فموضع الاعتراض أساسا هو أنه لم يكن فى المسرح الإليزابيثى مبدأ وطيد عما ينبغى التسليم به كمواضعات ، وما ليس كذلك . وليست الغلطة فى الشبح وإنما فى تقديم شبح على مستوى لا يكون فيه بالملائم ، وفى الخلط بين هذا النوع من الأشباح وذاك . إن الساحرات الثلاث فى مسرحية «مكبث» مثل بارز لفوق – الطبيعية الصائبة ، بين جنس من الأشباح كثيرا ما يكونون ملتبسين . وإنه ليلوح لى خطأ ، بالمعنى الصارم لهذه الكلمة – وإن يكن خطأ يغتفره نجاح كل قطعة فى ذاتها – أن يكون شكسپير قد قدم فى المسرحية ذاتها أشباحا تنتمى إلى فئات أخرى كالشقيقات الثلاث وشبح بانكو [1] . لقد كان هدف الإليزابيثيين هو الوصول إلى واقعية كاملة ، دون تخلٍ عن أيٍ من المزايا التى كانوا ، كفنانين ، يراعونها فى مواضعات غير واقعية .

سنتناول أعمال أربعة كتاب مسرحيين إليزابيثيين ونحاول إخضاع أعمالهم

(١) سيلوح هذا الاعتراض فى مثل حذلقة اعتراض توماس رايمر على مسرحية «عطيل» . ولكن القضية التى يتقدم بها رايمر بالغة الجودة .

التحليل من وجهة النظر التى أشرت إليها . وسنتناول اعتراضات مستر آرتشر على كل من هؤلاء الكتاب المسرحين ونرى ما إذا لم تكن الصعوبة كامنة فى هذا الخلط بين المواضعات والواقعية ، وينبغى علينا أن نبذل أيضا محاولة لكى نصور الأغلاط ، متميزة عن المواضعات . لقد كانت هناك ، بطبيعة الحال ، اتجاهات نحو الشكل . وكان ثمة فلسفة عامة فى الحياة - إذا جاز لنا أن ندعوها كذلك - تقوم على سنيكا وعلى مؤثرات أخرى نجدها فى شكسپير كما نجدها فى غيره . وهى فلسفة - كما لاحظ مستر سانتيانا فى مقالة مرت دون أن ينتبه إليها أحد تقريبا - يمكن تلخيصها فى التقرير القائل بأن دنكان فى قبره . وحتى الأساس الفلسفى ، والموقف العام للإليزابيثيين من الحياة ، إنما هو موقف فوضى وتحلل واضمحلال . والحق إنه مواز تماما ، ومتطابق بالتأكيد مع جشعهم الفنى ورغبتهم فى تحقيق كل أنواع المؤثرات معا ، وعزوفهم عن تقبل أى حد والتزامه . إن الإليزابيثيين فى حقيقة الأمر جزء من حركة التقدم أو التدهور التى بلغت ذروتها لدى السير آرثر بينيرو ، ولدى الفوج الحالى فى أوروبا [1] .

إن حالة چون وبستر ، وخاصة مسرحيته « دوقة مالفى » ، لخليقة بأن تمدنا بمثال شائق لعبقرية أدبية ودرامية بالغة العظمة ، موجهة نحو العماء . وحالة ميدلتون حالة شائقة ، لأنه قد وصلتنا من نفس اليد مسرحيات مختلفة اختلاف « البديل » و«أيها النساء احذرن النساء » و «الفتاة الصخابة » و « مباراة شطرنج » . وفى المسرحية العظيمة الوحيدة التى كتبها تورنير فإن التنافر أقل ظهورا ، ولكنه ليس أقل حقيقة . أما تشاپمان فيلوح أنه ربما كان ، بالقوة ، أعظم فنان بين هؤلاء الرجال جميعا : فقد كان عقله هو أكثرهم كلاسيكية ، ومسرحه أكثرهم استقلالا فى ميله إلى شكل درامى - رغم أنه قد يبدو أكثرهم افتقارا إلى الشكل ، وأشدهم لا مبالاة بالضرورات المسرحية . ولو أننا استطعنا أن نصل إلى هذه النتيجة نفسها مستقلين ، بفحصنا للفلسفة الإليزابيثية والشكل المسرحى الإليزابيثى وتنويعات إيقاعات الشعر المرسل ، كما يستخدمه كثيرون من أعظم الكتاب المسرحيين ، فقد ننتهى إلى نتائج تمكنا من أن نفهم السبب فى أن مستر آرتشر ، خصم الإليزابيثيين ، كان أيضا - دون وعى - آخر مدافع عنهم والسبب فى أنه مؤمن بالتقدم وبنمو الشعور الإنسانى النزعة وبتفوق وفعالية عصرنا الحاضر .

(١) إن مستر آرتشر يدعوها تقدما . وإن له ميولا مسبقة معينة . فهو يقول : « لم يكن شكسپير على ذكر من الفكرة العظيمة التى تفرق بين العصر الحاضر وكل ما سبقه - فكرة التقدم» وهو يسلم - إذ يتحدث عن المسرحية الإليزابيثية عموما - بأن « ثمة لمعة معينة من الشعور الإنسانى النزعة ملموسة ، هنا وهناك » .

شكسبير ورواقية سينيكا

(١٩٢٧)

شهدت السنوات الأخيرة القليلة ظهور عدد من التصورات عن شكسبير : فهناك شكسبير المتعب الأنجلو هندى المتقاعد كما يصوره مستر لايتن ستريشى . وهناك شكسبير الشبيه بالمسيح جالبا معه فلسفة جديدة ونظاما جديدا لليوجا كما يصوره مستر مدلتون مرى وهناك شكسبير الوحشى الشمشون الشرس كما يصوره مستر وندام لويس فى كتابه الشائق « الأسد والثعلب » . قد نتفق عموما على أن هذه التجليات جمة الفائدة . وعلى أية حال فإنه لمن المستحسن فى القضايا الهامة كقضية شكسبير أن نغير أفكارنا عنه من حين إلى آخر . لقد طُرد شكسبير التقليدى الأخير من المنظر وهاهو ذا عدد من الشكاسبرة غير التقليديين يحل محله . من المحتمل ألا نهتدى قط الى الصواب فى حديثنا عن شخص له عظمة شكسبير . وما دمنا لن نهتدى قط إلى الصواب فمن الخير لنا أن ننوع طريقة الخطأ من حين إلى آخر . إن القول بأن الحقيقة لابد أن تسود فى النهاية هو قول مشكوك فى صحته ولم يقم عليه أبدا دليل . ولكن من المحقق أن أنجح علاج للخطأ هو البحث عن خطأ جديد يحل محله . والقول بأن مستر ستريشى أو مستر مرى أو مستر لويس أقرب إلى حقيقة شكسبير من رايمر أو مورجان أو وبستر أو جونسون هو قول يعوزه الدليل . من المؤكد أنهم جميعا أقرب إلينا فى عام ١٩٢٧ من كولردج أو سوينبرن أو داودن . وإذا كانوا لا يعطوننا شكسبير الحقيقى ، إن وُجد ، فإنهم على الأقل يعطوننا نسخا عصرية منه . وإذا كانت الطريقة الوحيدة لإثبات أن شكسبير لم يكن يحس ويفكر بنفس الطريقة التى كان الناس يحسون بها ويفكرون فى ١٨١٥ أو ١٨٦٠ أو ١٨٨٠ هى إثبات أنه كان يحس ويفكر بنفس الطريقة التى نحس بها ونفكر فى ١٩٢٧ لتعين علينا أن نقبل هذا البديل ونحن شاكرون .

لكن هؤلاء المفسرين المحدثين لشكسبير يقدمون لنا كثيرا من التأملات فى النقد الأدبى وحدوده وعلم الجمال العام وحدود الفهم الإنسانى .

بديهى انه يوجد أيضا عدد من التفسيرات الرائجة لشكسبير : أو أقل لآرائه الواعية . إنها تفسيرات تحدد فصيلته إن جاز لنا ان نستخدم هذا التعبير : فهى إما أن تجعله صحفيا محافظا أو صحفيا ليبراليا أو صحفيا اشتراكيا (رغم أن مستر

شو قد بذل بعض الجهد ليحذر أعوانه فى الدين من المناداة بشكسبير أو العثور على أى شئ فى إنتاجه يرفع من شأنه) . ولدينا أيضا شكسبير بروتستانتى وشكسبير شاك وقد لايعدم البعض ما يثبت لهم أنه أنجلوكاثوليكى أو حتى بابوى . ورأيى الشخصى النزق فى هذا الصدد هو أن شكسبير ربما كان يعتنق فى حياته الخاصة آراء تختلف تمام الاختلاف عما يمكن لنا أن نستخلصه من أعماله المنشورة البالغة التنوع ، وأن كتاباته لاتساعدنا أبدا على فهم طريقته فى الإدلاء بصوته فى آخر انتخاب أو التكهن بالطريقة التى كان سيدلى بها بصوته فى الانتخاب التالى ، وأننا فى ظلام حالك فيما يخص موقفه من مراجعة كتاب الصلوات . وأنى لأعترف بأن خبراتى الشخصية كشاعر أقل شأنا ربما تكون قد أصابت نظرتى إليه باليرقان : ذلك أنى أعتدت أن أجد نفسى ذا دلالات كونية لم تتجه إليها شكوكى قط وقد استُخرجت من كتاباتى بواسطة أشخاص متحمسين يقفون على مبعدة من الموضوع وأنى اعتدت أن أعلم أن بعض ما أردت به الجد ليس إلا « شعرا للتسلية» vers de societé وأن أرى تاريخ حياتى يعاد بناؤه من قطع استوحيتها من الكتب أو اخترعتها من العدم لأن وقعها راقنى وأن أرى تاريخ حياتى يهمل دائما فيما كتبته من وحى خبرتى الشخصية ، الأمر الذى يحدونى إلى الاعتقاد بأن الناس مخطئون فى أفكارهم عن شكسبير تماما بنسبة تفوق شكسبير علىّ .

ولأضف « نغمة » أخرى شخصية : إنى اؤمن بأن تقديرى لعظمة شكسبير كشاعر وكاتب مسرحى لايقل علوا عن تقدير أى شخص آخر بقيد الحياة . ومن المحقق أنى أؤمن بأنه ليس يوجد من هو أعظم منه . وإنى لخليق بأن أقول إن الشيء الوحيد الذى يؤهلنى للمجازفة بالحديث عنه هو أنى لست واقعاتحت سيطرة وهم يصور لى أن شكسبير يشبهنى أقل شبه ، سواء كما أنا أو كما أحب أن أتخيل نفسى . ويلوح لى أن من الأسباب الرئيسية التى تدعو إلى إعادة النظر فى شكسبير ستريشى ، وشكسبير مرى ، وشكسبير لويس ، ذلك التشابه الملحوظ بينهم وبين مستر ستريشى ومستر مرى ومستر لويس على التعاقب . ولست أملك فكرة بالغة الوضوح عما كان شكسبير يلوح عليه ، ولكنى لا أخاله يشبه كثيرا مستر ستريشى أو مستر مرى أو مستر ويندام لويس .

لقد رأينا شكسبير يفسر بمؤثرات متنوعة . فقد فُسر بمونتينى وبماكيافيلى . وإخال أن مستر ستريشى خليق بأن يفسر شكسبير بمونتينى رغم أن هذا سيكون بدوره مونتينى مستر ستريشى (لأن كل شخصيات مستر ستريشى المفضلة تحمل شبها قويا بستريشى) وليس مونتينى مستر روبرتسون . وأظن أن مستر لويس ، فى

كتابه البالغ التشويق الذى ذكرته ، قد أدى خدمة حقة بتوجيهه أنظارنا إلى أهمية ماكياڤيلى فى انجلترا العصر الإليزابيثى ، رغم أن هذا الماكياڤيلى لايعدو أن يكون ماكياڤيلى كتاب «ضد ماكيافيلى» : Contre - Machiavel ، ولايشبه بحال من الأحوال ، ماكياڤيلى الحقيقى ، وهو شخص كانت انجلترا الإليزابيثية عاجزة عجز انجلترا الجورجية أو أى انجلترا ، عن فهمه . وأظن ، على أية حال ، أن مستر لويس قد تنكب سواء السبيل تماما إذا كان يظن (ولست على ثقة من كنه ما يظنه) أن شكسبير ، وانجلترا عموما فى العصر الإليزابيثى ، كانا متأثرين بفكر ماكياڤيلى . فأنا أظن أن شكسبير وسائر الكتاب المسرحيين قد استخدموا الفكرة الماكياڤيلية الذائعة لأغراض مسرحية : بيد أن هذه الفكرة لم تكن أقرب إلى ماكياڤيلى – الذى كان إيطاليا ورومانيا كاثوليكيا – من قرب فكرة مستر شو عن نيتشة – كائنة ماتكون – من نيتشة الحقيقى .

وأنا أتقدم بشكسبير تحت تأثير رواقية سينيكا ، ولكنى لا أعتقد أن شكسبير كان واقعا تحت تأثير سينكا . أتقدم به وذلك لأنى – إلى حد كبير – أعتقد أنه بعد شكسبير المونتينى (وليس معنى هذا انه كانت لمونتينى فلسفة من أى نوع) وبعد شكسبير الماكياڤيلى ، يكاد يكون من المحقق أن يظهر شكسبير رواقى أو سينكى . وأنا لا أعدو أن أود أن أحول دون عدوى هذا الشكسبير السينكى قبل أن يظهر . وستكون مطامحى قد تحققت ، لو أنى استطعت – بهذا – أن أحول بينه وبين الظهور أساسا .

وأنا أريد أن أكون محددا تماما فى فكرتى عن تأثير سينكا المحتمل فى شكسبير . أظن أنه من المحتمل جدا أن يكون شكسبير قد قرأ بعضاً من مآسى سنيكا فى المدرسة . وأظن أنه من غير المحتمل البتة أن يكون شكسبير قد عرف أى شئ من تلك البنية البليدة غير الشائقة ، على نحو غير عادى ، من نثر سنيكا الذى ترجمه لودج وطبع فى ١٦١٢ . فعلى قدر ما تأثر شكسبير بسنيكا ، تأثر بذكرياته عن التوجيه المدرسى ، ومن خلال تأثير المأساة السنيكية فى عصره ، من خلال بيل وكيد ، ولكن أساسا من خلال كيد . أما أن يكون شكسبير قد أخذ عمدا « وجهة نظر فى الحياة » من سينكا فذلك مالايقوم عليه دليل من أى نوع .

ومع ذلك فإننا نجد فى بعض مآسى شكسبير العظيمة اتجاها جديدا . إنه ليس اتجاه سينكا ولكنه مشتق من سينكا ، وهو يختلف اختلافا طفيفا عن أى شئ يمكن العثور عليه فى المأساة الفرنسية عند كورنى أو عند راسين ، إنه اتجاه حديث وهو يبلغ ذروته – إذا كانت له أى ذروة– فى اتجاه نيتشة . ولست أستطيع القول بأنه يمثل «

فلسفة » شكسبير ، ومع ذلك فإن أناسا كثيرين قد عاشوا به ، رغم إنه قد لا يكون سوى إدراك غريزى من جانب شكسبير لشئ ذى فائدة درامية . إنه اتجاه مسرحة الذات الذى يصطنعه بعض أبطال شكسبير فى لحظات الحدة المأسوية . وهو ليس مقصورا على شكسبير ، وانما هو جلى فى تشاپمان : فبسى وكلير مونت وبيرون يموتون جميعا على هذا النحو . ومارستون – وهو واحد من أكثر الإليزابيثيين جميعا تشويقا وأقلهم حظا من استكشاف النقاد – يستخدمه . وقد كان مارستون وتشاپمان من أتباع سينكا بصفة خاصة . غير أن شكسبير ، بطبيعة الحال ، يستخدمه على نحو أفضل كثيرا من أى من هؤلاء الآخرين ، ويجعل منه شيئا أشد اندماجا فى الطبيعة الإنسانية لشخصياته . إنه (عنده) أقل لفظية وأكثر واقعيةً . وقد ظللت دائما أشعر بأنى لم أقرأ قط كشفا عن الضعف الإنسانى – الضعف الإنسانى العالمى – أشد ترويعا من خطبة عطيل الأخيرة العظيمة (وإنى لأجهل ما إذا كان هناك أى شخص آخر قد اعتنق هذا الرأى الذى يلوح ذاتيا ومغرقا فى الخيال إلى أقصى حد) . فهذه الخطبة تحمل عادة على محملها الظاهرى باعتبارها تعبر عن عظمة طبيعة نبيلة – وإن تكن مخطئة – فى قلب قهرها .

اصغوا إلى ، كلمة أو اثنتان قبل أن تمضوا .

لقد أديت لهذه الدولة بعض الخدمات ، وهم يعرفونها .

فلا أطيل فيها . أسألكم ، فى رسائلكم ،

حينما تروون هذه الوقائع العاثرة الحظ ،

أن تتحدثوا عنى كما أنا ، لا تلطفوا شيئا

ولا تكتبوا شيئا يدفعكم إليه حقد : ثم عليكم أن تتحدثوا

عن رجل لم يحب بحكمة وإنما كثيرا ،

عن رجل ما كان ليغار بسهولة ، ولكنه اذ أوحى إليه

اختلطت عليه الأمور إلى أقصى حد ، عن رجل رمت يده ، كجاهل الهند ، بلؤلؤة

أغلى من كل بنى قومه ، عن رجل تذرف عيناه المنكسرتان ،

وإن لم تكونا معتادتين على البكاء ،

دموعا بمثل السرعة التى تفرز بها أشجار بلاد العرب.

صمغها الطبى . سجلوا هذا .

واذكروا ، إلى جانب ذلك ، أنه فى حلب ، ذات مرة ،

حيث ضرب تركى خبيث معمم

بندقيا واغتاب الدولة ،

أمسكت بذلك الكلب المختون من حلقه ،

وضربته ، هكذا .

إن ما يلوح لى أن عطيل يفعله ، فى إلقائه هذا الحديث ، إنما هو رفع لحالته المعنوية . إنه يحاول الفرار من الواقع ، وقد توقف عن التفكير فى ديزدمونا ، وإنه ليفكر فى نفسه . إن الاتضاع هو أصعب فضيلة يمكن التوصل إليها ، فليس هناك ما هو أعصى على الموت من رغبة المرء فى أن تكون فكرته عن نفسه طيبة . وعطيل ينجح فى تحويل نفسه الى شخصية مثيرة للشجن ، وذلك باصطناعه موقفا جماليا أكثر مما هو خلقى ، وبمسرحته ذاته إزاء بيئته . إنه يخدع المتفرج ، ولكن من شأن الدافع الإنسانى ، فى المحل الأول ، أن يخدع ذاته . ولست أعتقد أن هناك كاتبا قد كشف النقاب عن هذه النزعة البوفارية bovarysme ، عن رغبة الإنسان فى أن يرى الأمور على غير ما هى عليه ، بأوضح مما فعل شكسبير .

ولو أنك قارنت مصارع الكثيرين من أبطال شكسبير – ولا أقول كل أبطاله ، لانه ليس هناك سوى القليل جدا من التعميمات التى يمكن تطبيقها على عمل شكسبير بأكمله – وأعنى على وجه الخصوص مصارع عطيل وكوريولانوس وأنطونى ، بمصارع أبطال كتاب مسرحيين من نوع مارستون ، وتشابمان ، الواقعين ، عن وعى ، تحت تأثير سنيكا ، فستجد تشابها قويا بين هذه المصارع – اللهم إلا أن شكسبير يصفها على نحو أكثر شاعرية ، وأقرب إلى واقع الحياة ، فى آن وأحد . قد تقول إن شكسبير لايعدو أن يكون ممثلا – عن وعى أو عن غير وعى – للطبيعة الإنسانية ، وليس لسنيكا . غير أنى لست معنيا بتأثير سنيكا فى شكسبير قدر ما أنا معنى بتمثيل شكسبير للمبادئ السنيكية والرواقية . لقد بين الأستاذ شويل حديثا أن قسما كبيرا من سنيكية تشابمان مستعار مباشرة من ارازموس ومن مصادر أخرى . وأنا معنى بالحقيقة الماثلة فى أن سنيكا هو الممثل الأدبى للرواقية الرومانية ، وأن الرواقية الرومانية عنصر هام من مكونات المسرح الإليزابيثى . ولقد كان من الطبيعى فى عصر اليزابيث أن تظهر الرواقية . لقد كانت الرواقية الأصلية ، والرواقية الرومانية بوجة خاص ، هى

بطبيعة الحال فلسفة مناسبة للعبيد : ومن هنا كان تشرب المسيحية الباكرة لها :

كى يتمكن الإنسان من إدماج نفسه فى الكون

فى اتجاهه الأساس ، ويجعل كل الأشياء صالحة

إن الإنسان لا يربط نفسه بالكون ما دام لديه شئ آخر يربط نفسه به ، وقد كان لدى الرجال القادرين على المشاركة فى حياة الدول - المدن اليونانية المزدهرة الأحوال شئ أفضل يربطون أنفسهم به . وكان لدى المسيحيين شئ أفضل . إن الرواقية هى ملاذ الفرد فى عالم لامبال أو معاد أكبر من أن يستطيع مواجهته ، وهى بمثابة الطبقة التحتية الدائمة لعدد من صور رفع الحالة المعنوية للنفس . ونيتشه هو أجلى مثل حديث لرفع الحالة المعنوية للنفس . إن الاتجاة الرواقى عكس الاتضاع المسيحى .

وفى انجلترا العصر الإليزابيثى تجد ظروفا كانت فى الظاهر مختلفة تماما عن ظروف روما الامبراطورية . ولكنها كانت فترة تحلل وعماء ، وفى مثل هذه الفترات يبادر الناس بلهفة إلى اصطناع أى اتجاه انفعالى يلوح أنه يمنح المرء شيئا صلبا ، حتى ولو كان لا يعدو أن يكون موقف « أنا نفسى وحدها » . ولا أكاد أرانى بحاجة - فضلا عن أن هذا يجاوز مجالى هنا - إلى أن أبين مدى السرعة التى نجد بها أنه فى عصر كالعصر الإليزابيثى وصل موقف الكبرياء السنيكى ، وموقف الشكية المونتينية ، وموقف الكلبية الماكيافيلية [1] ، إلى نوع من الاندماج فى النزعة الفردية الإليزابيثية .

وهذه النزعة الفردية ، أو خطيئة الكبرياء هذه ، قد استغلت بطبيعة الحال ، وذلك إلى حد كبير ، بسبب إمكاناتها الدرامية . غير أنه قد وجدت مسرحيات من قبل دون أن تعتمد على هذا الضعف الإنسانى . فأنت لا تجدها فى مسرحية «پوليوكت» Polyeucte ولا فى مسرحية « فيدر » Phèdre . غير أنه حتى هملت الذى أحدث فوضى كبرى فى الأشياء ، وتسبب فى موت ثلاثة أبرياء على الأقل واثنين آخرين لا قيمة لهم ، يموت راضيا عن نفسه تماما .

هوراشيو ، إنى أموت ،

وأنت تعيش ، فارو قصتى وقضيتى على الوجه الصحيح

لمن لا تشبعهم الأنباء ....

(١) لست أعنى بهذا موقف ماكيافيلى الذى ليس كلبيا ، وإنما أعنى موقف الانجليز الذين سمعوا بماكيافيلى .

إيه يا هوراشيو الطيب ، أى اسم جريح ،

والأشياء مجهولة على هذا النحو ، سيعيش من بعدى !

وأنطونى يقول : « إنى أنطونى ما أزال » . وتقول الدوقة « إنى دوقة مالفى ما أزال » . فهل كان أيهما خليقا بأن يقول ذلك لو لم تكن ميديا قد قالت :

« ميديا أولا » Medea superest

ولست أريد ان ألوح فى صورة من يعتقد أن البطل الإليزابيثى والبطل السينكى متطابقان . إن تاثير سنيكا أشد وضوحا فى المسرحية الإليزابيثية منه فى مسرحيات سنيكا ، فتأثير أى إنسان أمر مختلف عن الإنسان نفسه . والبطل الإليزابيثى أشد رواقية وسنيكية ، على هذا النحو ، من البطل السنيكى . ذلك ان سنيكا كان يتبع الموروث اليونانى الذى لم يكن رواقيا ، وقد طور خيوطا مألوفة وحاكى نماذج عظيمة ، بحيث أن الاختلاف الواسع بين اتجاهه الوجدانى واتجاه اليونان أقرب إلى أن يكون كامنا فى عمله ، وأشد ظهورا فى عمل عصر النهضة . ولم يكن البطل الإليزابيثى ، البطل الشكسبيرى ، ثابتا حتى فى انجلترا العصر الإليزابيثى . فإن ثمه استثناء مرموقا هو فاوستس . إن مارلو – وهو أشد الأذهان تفكيرا وفلسفية ، وإن يكن فجا ، بين الكتاب المسرحيين الإليزابيثيين ، لانستثنى من ذلك شكسبير أو تشابمان – قد كان قادرا على تصور البطل الفخور كتامبورلين ، وكذلك البطل الذى وصل إلى تلك النقطة من البشاعة التى يهجر معها حتى الكبرياء . وفى كتاب حديث عن مارلو ، صاغت مس إليس – فرمور على أحسن نحو هذه الخاصة التى ينفرد بها فاوستس ، وذلك من زاوية تختلف عن زاويتى ولكن بكلمات أستمد منها العون :

« إن مارلو يتبع فاوستس عبر خط الحدود الذى يفصل بين الوعى والتحلل ، أكثر مما يفعل أى من معاصريه . فلدى شكسبير ولدى وبستر يكون الموت انقطاعا مفاجئا للحياة ، حيث أن رجالهما يموتون واعين حتى النهاية بجزء على الأقل من البيئة المحيطة بهم ، متأثرين – بل ومدفوعين – بذلك الوعى ومحتفظين بالشخصية والخصائص التى ظلوا يمتلكونها طوال حياتهم .... أما فى فاوستس مارلو وحده ، فإن هذا كله ينحى جانبا . إنه ينفذ بعمق إلى خبرة ذهن معزول عن الماضى ، منغمس فى إدراك دماره الخاص » .

غير أن مارلو أكثر معاصريه نزوعا إلى التفكير وأكثرهم تجديفا (ولهذا كان فيما يحتمل أكثرهم مسيحية) يظل دائما استثناء . وشكسبير استثناء ، فى المحل الأول ، بسبب تفوقه العظيم .

وبين جميع مسرحيات شكسبير ، كثيرا ما تؤخذ مسرحية « الملك لير » على أنها أقرب مسرحياته إلى الروح السنيكية . وقد وجدها كنليف مشربة بقدرية سنيكية . غير انه ينبغى علينا ، هنا مرة أخرى ، أن نفرق بين الرجل وتأثيره . إن الاختلافات بين قدرية المأساة اليونانية وقدرية مآسى سنيكا وقدرية الإليزابيثيين تتقدم عبر ظلال دقيقة : فهناك استمرار ولكن هناك أيضا مقابلة عنيفة حينما ننظر إليها من بعيد . ففى سنيكا نرى الأخلاق اليونانية من تحت الرواقية الرومانية . وفى الإليزابيثيين نرى الرواقية الرومانية من تحت فوضوية عصر النهضة . وفى مسرحية « الملك لير » توجد عدة عبارات ذات دلالة ، كتلك التى جذبت انتباه الأستاذ كنليف ، وثمة نغمة من القدرية السنيكية : إنما يحركنا القدر fatis agimur . غير أن هناك ما هو أقل من هذا بكثير وما هو أكثر من هذا بكثير . وعند هذه النقطة لابد لى من أن أفترق عن مستر وندام لويس . فمستر لويس يقدم شكسپير فى صورة عدمى إيجابى ، وقوة ذهنية تريد التدمير . ولست أستطيع أن أرى فى شكسپير شكية متعمدة كشكية مونتينى ، ولا كلبية متعمدة ككلبية ماكيافيلى ، ولا تسليما متعمدا كتسليم سينكا ، وإنما أستطيع أن أرى أنه استخدم هذه الأمور كلها لأغراض درامية : وإنك ، فيما يحتمل لتجد المزيد من مونتينى فى مسرحية « هاملت » والمزيد من ماكيافيلى فى مسرحية « عطيل » والمزيد من سنيكا فى « لير » . غير أنى لا أستطيع أن أتفق مع الفقرة التالية :

« إذا استثنينا تشاپمان فسنجد أن شكسبير هو المفكر الوحيد الذى نلتقى به بين الكتاب المسرحيين الإليزابيثيين . وبديهى أن المقصود بهذا هو أن عمله يشتمل – فضلا عن الشعر والفانتازيا والبلاغة أو ملاحظة آداب السلوك – على بنية من المادة تمثل عمليات ذهنية صريحة قد كانت بحيث تزود فيلسوفا خلقيا كمونتينى بالمادة الطبيعية لمقالاته . بيد أن نوعية هذا التفكير – إذ يثب على نحو طبيعى فى قلب حركة فنه التامة البراعة – إنما هى – كما ينبغى أن يكون الشأن مع رجل كهذا – ذات قوة مذهلة ، فى بعض الأحيان ، ولئن لم تكن منهجية فإن هناك على الأقل فراسة يمكن التعرف عليها فيها » .

فهذاالتصور العام لـ « التفكير » هو ما أود أن أتحداه . إن المرء يواجه صعوبة كونه مضطرا إلى استخدام نفس الألفاظ للتعبير عن أشياء مختلفة . إننا نقول ، على نحو غامض ، إن شكسبير أو دانتى أو لوكريتيوس شعراء مفكرون فى حين أن سوينبرن شاعر غير مفكر وأن تنسون ذاته غير مفكر أيضا . ولسنا نريد بذلك لنقول إنهم يتفاوتون فى نوعية تفكيرهم وإنما نريد ، فى حقيقة الأمر ، لنقول إنهم إنما يتفاوتون فى نوعية وجدانهم . والحق أن الشاعر المفكر لا يعدو أن يكون ذلك الشاعر

الذى يمكنه التعبير عن المعادل الوجدانى لأفكاره دون أن يتحتم عليه توجيه عنايته إلى هذه الأفكار ذاتها . فنحن نتحدث على نحو يوحى بأن الدقة قرين التفكير وأن الغموض سمة الوجدان . والواقع أن ثمة انفعالات دقيقة وأخرى غامضة وأن التعبير عن دقيق الانفعالات إنما يتطلب قوة ذهنية كبرى تماثل القوة التى يتطلبها التعبير عن دقيق الأفكار . وأنا أريد بكلمة التفكير شيئا يختلف جد الاختلاف عما أراه فى إنتاج شكسبير . ذلك أن أبطال شكسبير ، لو اعتبرناه فيلسوفا عظيما ، لديهم الكثير الذى يقولونه عن قوته الذهنية ولكنهم لا يستطيعون الزعم أنه إنما كان يريد بتفكيره ليصيب هدفا من الأهداف أو أنه كان يعتنق وجهة نظر متسقة فى الحياة أو أنه يوصى باتباع أى نهج . يقول وندام لويس : « إن لدينا كثيراً من الدلائل على آراء شكسبير فى المجد العسكرى والوقائع الحربية » فهل هذا صحيح ؟ بل أترى شكسبير قد فكر فى هذه الأمور باديء ذى بدء ؟ الحق أن مشغلته الكبرى إنما كانت فى تحويل الأفعال الإنسانية إلى شعر .

وإنى لأزعم أن مسرحيات شكسبير كلها غير ذات معنى وإن كان من الزيف ، سواء بسواء ، أن ندمغ أيها بالافتقار إلى المعنى . ذلك أن اكتشاف وجهة نظر الكاتب فى الحياة لا يعدو أن يكون سرابا تصوره لنا كل الأعمال الشعرية العظيمة . وهكذا ترانا نجنح إلى اكتشاف كل ما يمكن التعبير عنه ذهنيا كلما ولجنا عوالم هوميروس أو سوفوكليس أو فرجيل أو دانتى أو شكسبير ، ذلك أن كل الانفعالات الدقيقة إنما تنحو منحى التشكل الذهنى .

ونحن معرضون لأن ننخدع بمثال دانتى وأن نفكر على هذا النحو : مادامت قصيدة دانتى هذه تتميز بنظام فكرى دقيق فلابد إذا من أن يكون دانتى صاحب فلسفة ولابد أيضا ، على هذا القياس ، من أن يكون كل شاعر عظيم كدانتى صاحب فلسفة . والحق أن دانتى إنما كان يؤلف متمثلا النسق الذى وضعه القديس توما وقد عرض ذاك النسق فى قصيدته خطوة خطوة . والحق أيضا أن شكسبير إنما كان يؤلف متمثلا سنيكا أو مونتانى أو ماكياڤيلى بيد أن إنتاجه لم يكن ليتسق خطوة خطوة مع تواليف أى من هؤلاء وقد فاقهم جميعا فيما كانوا يفعلونه وهو على هذا لم يكن يفكر إلا لماما وعلى نحو هاديء ، وكان أبرع من هؤلاء الرجال فى أداء وظيفتهم . ولست أرى ما يدعونا إلى تصديق أن أيا من دانتى أو شكسبير قد قام بتفكير مستقل . فالذين يظنون أن شكسبير قد كان مفكرا هم دائما من المفكرين لا الشعراء . ولا غرو فنحن نحب دائما أن نتصور عظماء الرجال على شاكلتنا : والفارق بين شكسبير ودانتى هو أن دانتى كان يتمثل نسقا فكريا متسقا فقد قدر له ذلك وإن لم يكن أمرا ذا

بال من وجهة النظر الشعرية . لقد تصادف أن بلغ الفكر فى عهد دانتى مبلغاً كبيراً من الترتيب والقوة والجمال وقد تركز هذا الفكر فى شخص دانتى الذى يمثل أسمى ضروب العبقرية وهكذا تلقت الأفكار فى شعر دانتى تعضيدا لم تكن بمعنى من المعانى تستحقه فإن أفكاره مستمدة من أفكار القديس توما الذى كان فى مثل عظمته والذى كانت له مثل مكانته فى القلوب . أما الفكر الذى نلمحه وراء إنتاج شكسبير فهو مستمد من أفكار أناس يقلون عن شكسبير كثيرا . وهكذا ترانا نتورط فى خطأين على التعاقب فنحن أولا نتوهم أن شكسبير قد ابتدع ، من بنات أفكاره ، فارقا نوعيا بين القديس توما ومونتانى أو بين ماكيافلى وسنيكا مادام شكسبير شاعرا فى عظمة دانتى . ونحن ثانيا نتوهم ، على هذا القياس ، أن شكسبير أقل مرتبة من دانتى . والحق أن شكسبير ودانتى لم يبذلا جهدا فكريا جديا ، فإن التفكير لم يكن عملهما ، وليس يعنينا بعد ذلك القيمة النسبية لتيار الفكر فى عصرهما ولا المادة التى فرضت على كليهما فرضا كى يجعل منها أداة لنقل مشاعره . والحق أيضا أن هذا المفهوم لا يجعل من دانتى شاعرا عظيما ، ولا يعنى البتة أننا نستطيع أن نتعلم منه أكثر مما نستطيع أن نتعلم من شكسبير . وأما القول إننا نستطيع أن نتعلم دون ريب من توما الأكوينى أكثر مما نتعلم من سنيكا فإن ذلك موضوع يختلف تماما عما نحن فيه . فعندما يقول دانتى :

La sua voluntade à nostra pace

فى إرادته سلامنا

فإننا ندرك أن هذا شعر عظيم وأن ثمة فلسفة عظيمة وراءه . أما حين يقول شكسبير :

نحن من الآلهة بمثابة ذباب من صبية عابثين

إنهم ينكلون بنا على سبيل التسلية .

فإننا ندرك أن هذا شعر يساويه عظمة وإن لم تكن الفلسفة التى وراءه عظيمة . والشىء الأساس هو أنهما ، كلاهما ، يعبران – فى لغة مثالية – عن دافع إنسانى باق . ومن الناحية الوجدانية فإن بيتى شكسبير فى مثل قوة وصدق ودلالة بيت دانتى – فى مثل فائدته وعطائه ، بالمعنى الذى يكون به الشعر مفيدا وذا عطاء .

إن منطلق كل شاعر هو انفعالاته الخاصة . وعندما نصل إليها لا يبقى كبير مجال للاختيار بين شكسبير ودانتى . فإن تهكم دانتى وضغينته الشخصية – التى تتوارى أحيانا تواريا شفيفا خلف تهديدات العهد القديم النبوية – وحنينه إلى وطنه وأسفه المر على سعادة الماضى – أو على ما يلوح سعادة ، لأنه قد مضى – ومحاولاته

الشجاعة لتوليف شيء باق ومقدس من مشاعره الشخصية الحيوانية – كما في « الحياة الجديدة » Vita Nuova – يوجد ما يناظرها كلها عند شكسبير . فقد كان شكسبير مشغولا هو الآخر بذلك النضال الذي يكوّن وحده حياة الشاعر ، النضال من أجل تحويل عذاباته الشخصية والخاصة إلى شيء غني غريب ، شيء عالمي ولا شخصي . إن غضب دانتي على فلورنسا أو بستويا أو غيرهما ، وتلك الموجة العميقة من كلبية شكسبير العامة وانحسار أوهامه ليست سوى محاولات عملاقة لتحويل ضروب الفشل والإحباط الشخصية (عند هذين الشاعرين) . إن الشاعر العظيم حين يكتب عن نفسه فإنما يكتب عن عصره [1] وهكذا غدا دانتي ، دون علم منه ، صوت القرن الثالث عشر ، وغدا شكسبير ، دون علم منه ، ممثلا لنهاية القرن السادس عشر ، أو لنقطة تحول في التاريخ . ولكنك لا تستطيع أن تقول إن دانتي كان يؤمن ، أو لا يؤمن ، بالفلسفة التوماوية . ولا تستطيع أن تقول إن شكسبير كان يؤمن أو لا يؤمن بشكية عصر النهضة المختلطة المشوشة . ولو كان شكسبير قد كتب على أساس من فلسفة أفضل ، فلربما جاء شعره أردأ . لقد كان عمله هو أن يعبر عن أعمق حدة وجدانية لعصره ، على أساس من أي شيء تصادف لعصره أن يعتنقه . إن الشعر ليس بديلا للفلسفة أو اللاهوت أو الدين ، كما يلوح أحيانا أن مستر لويس ومستر مري يعتقدان ، وإنما هو ذو وظيفة خاصة به . ولما كانت هذه الوظيفة ليست عقلية وإنما هي وجدانية ، فإنه لا يمكن تعريفها تعريفا كافيا بمصطلحات عقلية . ونستطيع أن نقول إن الشعر يمدنا بـ « عزاء » : عزاء غريب يقدمه لنا بدرجة متساوية كتاب مختلفون كاختلاف دانتي عن شكسبير .

إن ما قلته يمكن أن يُعبَّر عنه على نحو أدق ، ولكن بتفصيل أكبر بكثير ، وذلك بلغة الفلسفة : فهو خليق بأن يندرج تحت ذلك القسم من الفلسفة الذي يمكن تسميته نظرية الاعتقاد . وهي ليست علم نفس ، وإنما فلسفة – أو فينومينولوچيا (بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة) – القسم الذي قام ماينونج وهوسرل ببعض دراسات ريادية فيه : ونعني به المعاني المختلفة التي تكون للاعتقاد في أذهان مختلفة ، حسب النشاط الذي توجه من أجله ، وأنا أشك فيما إذا كان الاعتقاد بمعناه الأمثل يدخل في نشاط الشاعر العظيم ، من حيث هو qua شاعر ، ومعنى هذا أن دانتي من حيث هو qua شاعر ، لم يكن يؤمن ولا يجحد علم الكون التوماوي أو نظرية النفس : وإنما هو لم يكن يعدو أن يكون مستخدماً له أو أن يكون اندماج قد حدث بين دوافعه الانفعالية الأولية وبين نظرية بغرض صنع شعر . إن الشاعر يصنع شعرا ، والميتافيزيقي يصنع

(١) قال ريمون دي جورمون بهذه الفكرة ذاتها أثناء حديثه عن فلوبير .

ميتافيزيقيا ، والنحلة تصنع عسلا ، والعنكبوت يفرز خيوطا . وليس من اليسير أن نقول إن أيا من هؤلاء الفعلة يؤمن : فإنما هو لا يعدو أن يفعل .

إن مشكلة الاعتقاد بالغة التعقيد ومن المحتمل ألا تكون قابلة للحل . وينبغي أن نسلم باختلافات النوعية الوجدانية للاعتقاد ، ليس فقط بين الأشخاص المختلفي المهن ، كالفيلسوف والشاعر ، وإنما أيضا بين الفترات الزمنية المختلفة . إن نهاية القرن السادس عشر حقبة يصعب فيها بوجه خاص أن نربط الشعر بأى مذاهب فكرية أو وجهات نظر مسببة في الحياة . ولدى قيامي ببعض الفحوص البالغة الشيوع لـ « فكر » دن ، وجدت أنه من المتعذر تماما أن أنتهي إلى أن دن كان يؤمن بأى شيء . لقد لاح العالم ، في ذلك الوقت ، وكأنما هو مملوء بشذرات مكسرة من المذاهب ، وأن رجلا كدن لم يعد أن راح يلتقط ، مثل العقعق ، عدة شذرات لامعة من الأفكار التي استوقفت بصره ، وإنه ألصقها ، هنا وهناك ، في شعر . وقد انتهت مسز رامزى ، في دراستها العالمة والمستقصية لمصادر دن ، إلى نتيجة مؤداها إنه كان « مفكرا وسيطيا » : أما أنا فلم أتمكن من أن أجد لا « وسيطية » ولا أى تفكير ، وإنما فقط خليطا كبيرا من لوذعية لا اتساق بها ، استخدمها لاستحداث تأثيرات شعرية صرفا . وكتاب الأستاذ شويل الأخير عن مصادر تشاپمان يلوح إنه يبين تشاپمان منهمكا في هذه العملية ذاتها ، ويوحى بأن « عمق » و « غموض » فكر تشابمان المظلم إنما يرجعان – إلى حد كبير – إلى انتزاعه قطعا من أعمال كتاب من نوع فيتشينو وإدماجها في قصائده ، منتزعة تماما من سياقها .

ولست أريد أن أوحى ، للحظة ، بأن منهج شكسبير كان شبيها بهذا . لقد كان شكسبير أداة تحوير أرهف كثيرا من أى من معاصريه ، ولعله قد كان أرهف حتى من دانتي . وكان أيضا أقل حاجة إلى الاتصال ليتمكن من تمثل كل ما هو بحاجة إليه . إن العنصر السنيكي هو أكثر العناصر اندماجا وتحررا ، لأنه كان أشد العناصر انتشارا في كل أنحاء عالم شكسبير ، أما عنصر ماكياڤيلي فكان – فيما يحتمل – أقل العناصر مباشرة وعنصر مونتيني أكثرها مباشرة . وقد قيل إن شكسبير يفتقر إلى الوحدة . وأظن أن من الممكن ، بدرجة مساوية ، أن نقول إن شكسبير هو ، أساسا ، الوحدة التي توحد – قدر ما يمكن التوحيد – كل اتجاهات عصر من المحقق إنه كان يفتقر إلى الوحدة . إن الوحدة تتمثل في شكسبير ولكن ليس العالمية . فليس بمقدور أحد أن يكون عالميا : وما كان شكسبير ليجد الكثير الذى يشترك فيه مع معاصرته القديسة تريزا . والتأثير الذى يلوح لى أن عمل سنيكا وماكياڤيلي ومونتيني قد خلفه في ذلك العصر ، وعلى أجلى الأنحاء من خلال شكسبير ، إنما هو تأثير يجنح نحو

ضرب من الوعى بالذات جديد ، الوعى بالذات ومسرحة الذات اللذان يتسم بهما البطل الشكسبيرى ، والذى ليس هاملت إلا أحد أمثلته . ويلوح أنه علامة على مرحلة ، حتى لو لم تكن مستساغة ، فى التاريخ الإنسانى ، أو التقدم أو التأخر أو التغير . لقد كانت الرواقية الرومانية ، فى عصرها ، نموا فى وعى الذات . وإذ اندمجت فى المسيحية انطلقت محلولة العقال من جديد فى تحلل عصر النهضة . ونيتشه ، كما قلت ، إنما هو من تنويعاتها الحديثة : فموقفه ضرب من الرواقية مقلوبة رأساً على عقب . لأنه ليس هناك كبير اختلاف بين توحيد النفس بالكون ، وتوحيد الكون بالنفس . إن تأثير سنيكا فى المسرحية الإلزابيثية قد دُرس دراسة وافية ، من زاويته الشكلية ، ومن حيث استعارة وتحوير العبارات والمواقف ، ولكن تغلغل الحساسية السنيكية أمر أعصى من ذلك ، كثيرا ، على التتبع .

من "بن چونسون"

(١٩١٩)

إن صيت چونسون قد كان من أكثر الأنواع التى يمكن فرضها على ذكرى شاعر عظيم مواتا – فأن تتقبل من الجميع ، وتنكب بالمديح الذى يطفيء كل رغبة فى قراءة كتابك – وأن تمتحن بأن تنسب إليك تلك الفضائل التى لا تثير إلا قدرا قليلا من السرور ، وألا يقرؤك سوى المؤرخين ومحبى الآثار : تلك هى أكثر مؤامرات الموافقة كمالا . ولبضعة أجيال ظلت سمعة چونسون أقرب إلى الديون منها إلى الأصول فى صحيفة حساب الأدب الانجليزى . فما من ناقد قد نجح فى جعله يلوح ممتعا ، أو حتى شائقا .

إنه لا يقل شاعرية عن هؤلاء الرجال ، ولكن شعره إنما هو شعر السطح ، وشعر السطح لا يمكن فهمه دون دراسة لأن معالجة سطح الحياة ، كما عالجه چونسون ، معناه أن تكون المعالجة متعمدة تماما إلى الحد الذى يتعين علينا معه أن نكون متعمدين بدورنا لكى نفهم . إن شكسبير والرجال الأضأل منه أيضا هم فى النهاية أشد صعوبة ولكنهم يقدمون شيئا فى البداية يشجع الدارس أو يرضى من لا يريدون ما هو أكثر من ذلك . إنهم يوحون ويبتعثون : عبارة أو صوتا . وعلى هذا النحو أيضا يقدم دانتى شيئا ، عبارة فى كل مكان (tu se ombra ed ombra vedi) حتى للقراء الذين لا يعرفون الإيطالية ، وإن دانتى وشكسبير ليكتبان شعر التصميم كما يكتبان شعر التفاصيل . غير أن قشرة چونسون المصقولة لا تعكس سوى عقم القارىء الكسول ، فاللاشعورى لا يستجيب للاشعورى ، وما من حشود من المشاعر غير المفصحة تستثار .

وأنت لا تستطيع أن تقول إن [كلماته] بلاغية لأن الناس لا يتحدثون على هذا النحو» ولا تستطيع أن تدعوها «متزيدة فى التعبير» فهى لاتنم على إطناب أو زيادة عن الحاجة أو أى من العيوب الأخرى التى تذكرها كتب البلاغة . ثمة انفعال فنى محدد يتطلب تعبيرا على مثل هذا الطول . والكلمات فى حد ذاتها هى فى أغلب الأحيان كلمات بسيطة وتركيب الجمل طبيعى واللغة صارمة أكثر منها منمقة .

إن مسرح چونسون ليس هجاء ساخرا إلا عرضا ، لأنه ليس نقدا للعالم الفعلى إلا عرضا . هو ليس هجاء على نحو ما يمكن أن يسمى عمل سوفت أو عمل موليير

هجاء : بمعنى أنه لا يجد مصدره فى أى اتجاه وجدانى مضبوط أو نقد ذهنى مضبوط العالم الفعلى . إنه هجاء ربما بالمعنى الذى كان به عمل رابليه هجاء وبالتأكيد لا أكثر . والشيء المهم هو أنه إذا كان يمكن تقسيم القصة إلى قصة خلاقة وقصة نقدية ، فإن قصة جونسون خلاقة . وكونه قد كان ناقدا عظيما ، وأول ناقد عظيم لدينا ، لا يؤثر فى هذا التأكيد . إن كل خالق إنما هو ناقد أيضا ، وقد كان جونسون ناقدا واعيا ، ولكنه كان واعيا أيضا فى خلقه . ومن المحقق أن من بين المعانى التى يمكن أن يطبق بها اصطلاح «نقدى» على القصة إنما هو معنى يمكن به استخدام الاصطلاح لوصف منهج يقف على الطرف المقابل لمنهج جونسون . إنه منهج رواية «التربية العاطفية» Educa-tion Sentimentale إن شخصيات جونسون وشكسبير وربما شخصيات كل مسرح عظيم مرسومة بخطوط إيجابية وبسيطة .

لئن كان مارلو شاعرا ، لقد كان جونسون – أيضا شاعرا . ولئن كانت ملهاة جونسون ملهاة أمزجة ، لقد كانت مأساة مارلو – أو قسم كبير منها – مأساة أمزجة بيد أن جونسون قد عد – وحده أكثر مما ينبغى – الممثل النموذجى لوجهة نظر إزاء الملهاة . لقد عانى من صيته الكبير كناقد ومنظر ، ومن آثار ذكائه . وقد تعلمنا أن ننظر إليه على أنه الرجل والديكتاتور (فهو يختلط فى أذهاننا بالناقد الذى تلاه والحامل لنفس الإسم) والسياسى الأدبى الذى يفرض أراءه على جيل . وتؤذينا التذكرة المستمرة بعلمه . إننا ننسى الملهاة فى غمرة الأمزجة ، والفنان الجاد فى غمرة الدارس . لقد عانى جونسون من الرأى العام ، كما لابد أن يعانى كل امرىء يضطر إلى التحدث عن فنه .

ولو أنك فحصت أول مائة بيت أو يزيد من مسرحية «ڤولبونى» للاح لك أن نظمها على طريقة مارلو . إنه أكثر تعمدا وأكثر نضجا ولكنه يخلو من إلهام مارلو . وهو يلوح أشبه بمجرد «بلاغة» ، ومن المؤكد أنه ليس «أفعالا ولغة من النوع الذى يستخدمه البشر» والحق انه يلوح لنا كلاما طنانا متعملا وأثيما . أما إنه ليس «بلاغة» أو على الأقل ليس بلاغة سيئة ، فذاك ما لانعرفه إلى أن نتمكن من مراجعة المسرحية كاملة . ذلك أن الحفاظ المتسق على هذه الطريقة ينقل فى النهاية تأثيرا لا بالتزيد اللفظى وإنما بالمباشرة الجريئة ، بل الصادمة والمروعة . ونحن نجد مشقة فى أن نتذكر ، على وجه الدقة ، ما يولد هذا التأثير البسيط والواحد . إنه ليس ، بأى طريقة مألوفة ، راجعا إلى إدارة المؤامرة . فجونسون يستخدم مهارة بنائية درامية هائلة : وهى ليست براعة فى الحبكة قدر ما هى براعة فى الاستغناء عن حبكة . وهولا يعالج قط حبكة فى مثل تعقيد حبكة «تاجر البندقية» ، وليس فى خير مسرحياته ما يشبه مؤامرات ملهاة عصر رجوع

الملكية . وفى مسرحية «سوق بارثو لوميو» لاتكاد توجه حبكة ، فأعجوبة المسرحية هى الفعل العمائى السريع المحير للسوق . إنها السوق ذاته ، وليس أى شىء يحدث فى السوق . وفى مسرحية «ڤولبونى» أو مسرحية السيميائى أو مسرحية المرأة الصامتة حبكة تكفى لإبقاء الممثلين فى حالة حركة . إنه فعل أكثر مما هو حبكة فالحبكة لا تربط أجزاء المسرحية ، وما يربط أجزاء المسرحية إنما هو وحدة إلهام تشع على الحبكة والشخوص سواء بسواء .

حاولنا أن نوضح على نحو أدق المعنى الذى قيل به إن عمل چونسون من عمل السطح حريصين على تجنب كلمة «سطحى» . ذلك أن ثمة أعمالا معاصرة لأعمال چونسون ، سطحية بمعنى انتقاصى لا يمكن إضفاؤه على چونسون – هى أعمال بومونت وفلتشر .

ولو أننا نظرنا إلي أعمال معاصرى چونسون العظماء ، شكسبير وكذلك دن وويبستر ، وتورنير (وميدلتون أحيانا) لوجدنا أنهم يمتلكون عمقا وبعدا ثالثا ، كما يدعوه مستر جريجورى سميث ، مصيبا ، لا يمتلكهما عمل چونسون . وكثيرا ما تتسم كلماتهم بشبكة من الجذور المجسية التى تمتد إلى أسفل حتى أعمق المخاوف والرغبات . ومن المؤكد أن كلمات چونسون لا تملك هذه الصفة ، ولكننا قد نذهب إلى أننا فى أعمال بومونت وفلتشر قد نجدها أحيانا .

إن السطح عند چونسون صلب ، فهو ما هو ، وهو لا يدعى أنه شىء آخر ولكنه من الوعى والتعمد إلى الحد الذى يتعين علينا معه أن ننظر بعينين يقظتين إلى الكل قبل أن ندرك دلالة أى جزء . إننا لا نستطيع أن ندعو عمل رجل سطحيا حينما يكون هذا العمل خلقا لعالم ، فإن الرجل لا يمكن أن يتهم بأنه يتناول على نحو سطحى العالم الذى خلقه هو نفسه ، لأن السطحيات هنا هى **عين العالم** . إن شخصيات چونسون تتمشى مع منطق انفعالات عالمها . وهى ليست من خلق الوهم ، فإن لها منطقا خاصا بها : وهذا المنطق يجلو العالم الفعلى ، لأنه يقدم لنا وجهة نظر جديدة نفحصه منها .

ولما كان چونسون كاتبا ذا قوة وذكاء فقد حاول أن ينشر ، كوصفة وبرنامج للاصلاح ، ما اختار هو أن يصنعه ، ولم يكن مما ينافى الطبيعة أن يرسى ، على شكل نظرية مجردة ، ما هو – فى الواقع – وجهة نظر شخصية. ولا قيمة ، فى نهاية المطاف ، لأن نناقش نظرية چونسون وممارسته ، إلا إذا أدركنا وأمسكنا بوجهة النظر هذه التى تند عن الصيغ والتى تجعل مسرحياته جديرة بالقراءة . لقد كان چونسون يتصرف بما يلائم الذهن الخلاق العظيم الذى كانه : لقد خلق عالما خاصا به ، عالما يستبعد منه

أتباعه ، فضلا عن الكتاب المسرحيين الذين كانوا يحاولون أن يفعلوا شيئا مختلفا تماما . وإذ نتذكر هذا ، نتحول إلى اعتراض المستر جريجورى سميث : إن شخصيات جونسون تفتقر إلى البعد الثالث ، وليس لها حياة خارج الوجود المسرحى الذى تظهر فيه - وننظر فيه . إن هذا الاعتراض يضمر أن شخصيات جونسون من عمل الذهن فقط ، أو هى نتاج للملاحظة السطحية لعالم باهت أو متعفن ، وهو يضمرأن شخصياته تعوزها الحياة . غير أننا إذا نقبنا إلى ما تحت النظرية ، وإلى ما تحت الملاحظة ، وإلى ما تحت الرسم المتعمد والتنميق المسرحى والدرامى ، فسنكتشف وجود نوع من الطاقة ينفخ الحياة فى ڤولپونى ، وبوسى ، وفيتزدوتريل ، والسيدات المتأدبات فى «إبيسكونى» ، بل وفى بوباديل ، وينبع مما تحت الذهن ولا تستطيع أى نظرية فى الأمزجة له تفسيرا . وهو نفس الطاقة التى تبعث الحياة فى تريما لكيووبانورج وبعض - ولكن ليس كل - شخصيات ديكنز «الملهوية» . إن الحياة التخيلية لهذا النوع لا ينبغى أن تنحصر فى نطاق الإشارة إلى «الملهاة» أو «الهزلية» وهى ليست بالضبط نوع الحياة التى تغذو شخصيات موليير ، أو التى تغذو شخصيات ماريفو - وهما ، بالإضافة إلى ذلك ، كاتبان كان كل منهما يقوم بشىء مختلف تماما عما يقوم به الآخر ، غيرأنه شىء يفرق بين باراباس وشيلوك ، بين أبيقور ومامون وفولستاف ، بين فاوستس و-إن شئت- مكبث ، بين مارلو وجونسون من ناحية وشكسبير وأتباعه - ووبستر وتورنير- من ناحية أخرى ، وليست هذه مسألة أمزجة فحسب : لأنه لا ڤولپونى ولا موسكا بالذى ينتمى إلى نمط المزاج. ليس هناك نظرية فى الأمزجة يمكنها أن تفسر خير مسرحيات جونسون أو خير شخصيات فيها . ونحن نريد أن نعرف النقطة التى صارت فيها ملهاة الأ مزجة عملا فنيا ، والسبب فى أن جونسون ليس بروم .

إن خلق عمل فنى - أو فلنقل : خلق شخصية فى مسرحية - إنما يتكون من عملية نقل لذات المؤلف - أو ، بمعنى أعمق ، لحياته - إلى الشخصية .

وهذه مسألة بالغة الاختلاف عن الخلق المستقيم على صورة الكاتب . إن الطرق التى يمكن بها لعواطف الخالق ورغباته أن تشبع فى العمل الفنى معقدة وملتوية وهى قد تتخذ ، لدى الرسام ، صورة تفضيل لألوان أو درجات أو لمعات معينة ، ولدى الكاتب قد يتحول الدافع الأصلى على نحو أكثر غرابة حتى مما نجده لدى الرسام . والآن فقد يكون لنا أن نقول مع مستر جريجورى سميث إن فولستاف أو بعضا من شخصيات شكسبير ذات بعد ثالث ليس لشخصيات جونسون . ولن يكون معنى هذا أن شخصيات شكسبير تنبع من المشاعر أو الخيال وشخصيات جونسون تنبع من الذهن أو الابتكار ، فإن لكليهما منبعا انفعاليا مشتركا . وإنما معناه أن شخصيات شكسبير

تمثل نسيجا أكثر تعقدا من المشاعر والرغبات ، ومزاجا أكثر لدونة وأكثر تعرضا للمؤثرات . ففولستاف ليس ثور مالزبرى المشوى ، بالعصيدة فى بطنه ، فحسب ، وأنما هو أيضا يكتهل وأخيرا تستدق أنفه حتى تصير مدببة كالقلم . ولعله قد كان إشباعا لمشاعر أكثر عددا وأكثر تعقيدا ، أو لعله قد كان ، كما لا بد أن الشخصيات المأسوية العظيمة كانت ، وليد مشاعر أعمق ، وأقل قابلية لأن تدرك : أعمق ولكنها ليست بالضرورة أقوى أو أحد من مشاعر جونسون . ومن الواضح أن منبع الاختلاف ليس اختلافا بين الشعور والفكر ، أو مسألة بصيرة أعلى ، أو إدراك أعلى من جانب شكسبير ، وإنما الاختلاف يكمن فى أن رقعته من الانفعال كانت أكبر ، وأن انفعالاته أعمق وأغمض غير أن شخصياته ليست أكثر «حياة» من شخصيات جونسون .

والعالم الذى تعيش فيه عالم أكبر . بيد أن العوالم الصغيرة - العوالم التى يخلقها الفنانون - لا تختلف من حيث الضخامة فقط : ذلك إنها إذا كانت عوالم كاملة ، مصنوعة بإحكام فى كل جزء من أجزائها ، تختلف من حيث النوع أيضا. وعالم جونسون يمتلك هذا المدى . وقد وجد نمط شخصيته راحته فى شىء يقع تحت باب البرلسك أو الهزلية - رغم انك عندما تتناول عالما **فريدا** ، كعالمه ، تجد أن هذه المصطلحات تفشل فى إشباع الرغبة فى التعريف . إنها ليست ، على أية حال ، هزلية موليير : فإن هذه الأخيرة إعادة توزيع أكثر تحليلية وعقلانية . وهى لاتتحدد باستخدام كلمه «هجاء ساخر» . فجونسون يتخذ موقف الهجاء الساخر ، ولكن الهجاء الذى من نوع هجاء جونسون عظيم فى نهاية المطاف لا بإصابته هدفه وإنما بخلقه ، فالهجاء عنده لا يعدو أن يكون الوسيلة المفضية إلى الأثر الجمالى ، والدافع الذى يضع عالما جديدا فى مدار جديد . إننا نجد فى مسرحية «كل إنسان فى ساعات مرحه» ملهاة أمزجة أنيقة ، بالغة الأناقة . وقد كان جونسون ، فى اكتشافه وجهره - فى هذه المسرحية - بهذا الجنس الأدبى الجديد ، لا يعدو أن يعترف لاشعوريا بالطريق الذى انفتح ، فى الاتجاه الملائم ، لغرائزه . إن شخصياته هى ، وسوف تظل ، أشبه بشخصيات مارلو : فهى شخصيات مبسطة ولكن هذا التبسيط لا يتمثل فى غلبة مزاج معين أو مساس عليها . فإن هذا تفسير بالغ السطحية للأمر . وإنما يتمثل التبسيط إلى حد كبير، فى الاقلال من التفاصيل ، والإمساك بالأوجه المتصلة بإبراز الدافع الوجدانى ، الذى لا يتغير بالنسبة للشخصية ، وذلك بجعلها تتمشى مع مهاد معينة وهذا التجريد أساس للفن ، كما أن التحريف الصراح أساس فى فن الرسم ، إنه فن كاريكاتير ، كاريكاتير عظيم كذلك الذى نجده عند مارلو . إنه كاريكاتير عظيم وجميل ، وفكاهة عظيمة وجادة . و«عالم» جونسون رحيب بما فيه الكفاية ، وهو عالم من الخيال

الشعرى . إنه مظلم وهو لم يصل إلى البعد الثالث ، ولكنه لم يكن يسعى إلى بلوغه .

ولو أننا تناولنا چونسون بقدر أقل من الرعب المثلوج إزاء علمه ، ويفهم أوضح لـ«بلاغته» واستخداماتها . وإنما أمسكنا بناصية الحقيقة الماثلة فى أن المعرفة المطلوبة من القارىء ليست معرفة بعلم الآثار وإنما بچونسون ، فسيمكننا أن نستمد منه لا الإرشاد فحسب فى حياة ذات بعدين ، وإنما المتعة أيضاً بل إننا نستطيع أن نستخدمه ونعى أنه جزء من موروثنا الأدبى الذى يطمح إلى مزيد من القدرة على التعبير . ومن بين جميع كتاب مسرح عصره يحتمل أن يكون چونسون هو الكاتب الذى سيجده عصرنا الحاضر أقربهم إليه ، لو أنه عرفه . ثمة وحشية وافتقار إلى العاطفية وسطح مصقول وتناول لتصميمات كبيرة عارية بألوان براقة مما هو خليق بأن يجذب حوالى ثلاثة آلاف شخص فى لندن وغيرها . ولو أنه كان لدينا على الأقل شكسبير معاصر وچونسون معاصر فلربما كان چونسون هو الذى سيثير حماس النخبة المثقفة .

من "توماس ميدلتون"

(١٩٢٧)

إن ميدلتون يظل مجرد إسم يجمع بين عدد من المسرحيات – واضح أن بعضها مثل مسرحية «النورية الإسبانية» من عمل أناس غيره[١] .

إننا إذا أردنا أن نكتب عن مسرحيات ميدلتون فينبغى أن نكتب عن مسرحيات ميدلتون وليس عن شخصية ميدلتون. إن الكثير من هذه المسرحيات مازال موضع شك . فمن بين جميع الكتاب المسرحيين الإليزابيثيين يلوح ميدلتون أكثرهم لاشخصية وأكثرهم لا مبالاة بالشهرة الشخصية أو البقاء وأكثرهم استعدادا ، إذا استثنينا راولى ، لأن يقبل الاشتراك مع غيره فى تأليف المسرحيات وهو أيضا أكثرهم تنوعاً .

إنه يظل مجرد إسم وصوت وصاحب مسرحيات معينة كلها عظيم . إنه بلا وجهة نظر ، وهو ليس بالمغرق فى العاطفية ولا الكلبى ، لا هو بالمستسلم الذى انجابت عنه الأوهام ولا بالرومانتيكى ، وليست لديه رسالة . وإنما هو لا يعدو أن يكون الإسم الذى يربط بين ست أو سبع مسرحيات عظيمة .

ذلك أنه ليس ثمة شك يحيط بمسرحية «البديل» فهى – ككل المسرحيات التى تنسب إلى ميدلتون – طويلة النفس ومتعبة . وشخصياتها تتحدث أكثر مما ينبغى ثم تتوقف فجأة عن الحديث لتفعل . وهى شخصيات حقيقية تدفعها حركات الإنسانية الأساسية ، على نحو لا يقاوم ، نحو الخير أو الشر . وهذا الخليط من الأحاديث المملة والواقع المفاجىء ماثل فى كل مكان من عمل ميدلتون ، وفى ملاهيه أيضا . ففى «الفتاة الصخابة» نقرأ جاهدين ، عبر كتلة من المؤامرات التقليدية الرخيصة ، ثم ندرك فجأة أننا ، وقد كنا منذ بعض الوقت دون فطنة منا إلى ذلك ، نلاحظ كائنا إنسانيا واقعيا وفريدا . ونحن فى قراءتنا «البديل» قد نخال حتى نهاية المسرحية تقريبا أننا لا نعدو أن نكون بصدد مسرحية أخلاقية إليزابيثية مغرقة فى الخيال . وعند ذلك نكتشف أننا نتطلع إلى كشف منزه عن الهوى للعواطف الأساسية فى أى زمان وأى مكان . ويظل الرأى المألوف هو الحكم الصائب : فـ « البديل » هى أعظم مسرحيات ميدلتون .

إن الكلمات التى يعبر بها ميدلتون عن مأساته عظيمة عظمة المأساة نفسها

(١) كتب مستر دجديل سايكس عن هذا الموضوع كتابة مدعمة بالأسانيد .

فالعملية التى تمر بياتريس من خلالها - بعد أن قررت أن يكون دى فلوريس أداة لغرضها - من النفور إلى التعود تظل تعليقا باقيا على الطبيعة الإنسانية . فمباشرة دى فلوريس ودقته يتسمان بالاقتدار ، وكذلك الشأن مع فضيلة بياتريس حين تدرك دوافعه لأول مرة .

إن ميدلتون يستخدم فى مآسيه كل الأهوال الإيطالية فى زمنه ، وواضح أنه يستخدمها بهدف إرضاء ذوق عصره ، ومع ذلك فإننا نشعر دائما ، من وراء ذلك ، بأن لديه رؤية هادئة ، لا يزعجها شىء ، للأشياء على نحو ما هى عليه ، وليس لـ « شىء آخر » وكذلك الشأن فى ملاهيه . إن ملاهيه طويلة النفس ، الآباء فيها آباء ثقلاء يصخبون كما يجمل بالآباء الثقلاء ، والأبناء طلقاء عابثون يمارسون كل الأ لا عيب المنتظرة منهم . إن الجهاز هو الجهاز الإليزابيثى المألوف . فميدلتون متلهف على إمتا ع جمهوره بما يتوقعونه ، غير أنه يوجد من تحت ذلك نفس الملاحظة الثابتة اللاشخصية المجردة من العاطفة للطبيعة الإنسانية . إن «الفتاة الصخابة » صناعية كأى ملهاة من ملاهى ذلك العصر وحبكتها تعد بصوت عال ومع ذلك فإن الفتاة نفسها تظل واقعية دائما .

وفى كتابها الأخير عن «الأنماط الاجتماعية الشائعة فى ملهاة عصر رجوع الملكية» توجه المس كاثلين لينش انتباهنا إلى النقلة التدريجية من الملهاة الإليزابيثية - اليعقوبية إلى ملهاة عصر رجوع الملكية . وهى تلاحظ محقة بالتأكيد ، أن ميدلتون هو أعظم كاتب « واقعى » فى الملهاة اليعقوبية ، ودعوى المس لينش البالغة الإيحاء هى أن النقلة من الملهاة الإليزابيثية - اليعقوبية إلى الملهاة الكارولينية التالية كانت اقتصادية فى المحل الأول : وأن مركز التشويق ينتقل من المواطن الذى يحاكى علية القوم إلى المواطن الذى يغدو من علية القوم ، ويقبل دستور آدابهم . ومن المحقق أنه لم يكن فى ملاهى ميدلتون دستور للآداب بعد ، ولكن تاجر تشيبسايد يرمى إلى أن يصير عضوا من علية القوم فى مقاطعته .

بيد أن ملهاة ميدلتون ليست ، كملهاة كونجريف ، ملهاة سلوك اجتماعى محدد وانما هى - كملاهى ديكنز الأخيرة - ملهاة أفراد ، على الرغم من التحركات المستمرة لتجار المدينة نحو نبالة المقاطعات . ففى ملهاة عصر رجوع الملكية ما كانت شخصية كشخصية مول لصة الجيوب لتكون ممكنة . إن ملهاة ميدلتون ، من حيث هى وثيقة اجتماعية ، تصور النقلة من حكومة الأرستقراطية صاحبة الأراضى إلى حكومة أرستقراطية المدينة الآخذة فى شراء الأرض تدريجيا ، وهى بهذا الوضع بالغة التشويق ، غير أن ملهاة ميدلتون باعتبارها أدبا ، وصورة منزهة عن الهوى

للطبيعة الإنسانية ، تستحق أن تذكر أساسا بتلك الشخصية الانسانية الحقيقية - والحقيقية دائما : شخصية مول الفتاة الصخابة .

أما أن ملهاة ميدلتون كانت «فوتوغرافية » وأنها تقدمنا إلى الحياة الدنيا على نحو أفضل من أى شىء فى الملهاة الشكسبيرية أو الملهاة الچونسونية - باستثناء كتيبات ديكروجرين وناش - فذاك ما لا ريب فيه . غير أنها أنتجت مسرحية واحدة عظيمة - «الفتاة الصخابة» - وهى مسرحية عظيمة على الرغم من الأحاديث الطويلة المملة لبعض شخصياتها الرئيسية ، وعلى الرغم من الآلية الغليظة للحبكة : ذلك أن ميدلتون كان مراقبا عظيما للطبيعة البشرية ، دون خوف ، ودون عاطفة ودون تحيز .

وميدلتون في نهاية المطاف - وبعد أن يطرح النقد كل ما أسهم به راولى وديكر وغيرهما - إنما هو مثل عظيم للمسرحية الإنجليزية العظيمة . إنه بلا رسالة ، وإنما هو لا يعدو أن يكون مسجلا عظيما . وعرضا ، فى ومضات وحين تدعوه الحاجة الدرامية إلى ذلك ، تجده شاعرا عظيما وأستاذا للنظم عظيما .

من "توماس هيوود"

(١٩٣١)

وإنما على أساس من مسرحياته التى لا نزاع على نسبتها إليه نقيم رأينا فيه . هذه المسرحيات التى لا نزاع عليها تكشف عما يمكن أن يدعى الحد الأدنى من درجات الوحدة فإن موضوعات ومعالجة متشابهة تظهر فى عديد منها ، وكذلك نفس البراعة المسرحية ، والقدرة على النظم . إن الحساسية لا تعدو أن تكون حساسية الناس العاديين فى الحياة العادية – وربما كان هذا هو السبب فى تلقيب هيوود ، على نحو مضلل ، بـ «الواقعى» .

فوراء حركات شخوصه ، تلك الظلال للعالم الإنسانى ، ليس ثمة واقع من التركيب المعنوى ، وليس ثمة رؤيا تغذو شعره ، ولا شىء من قدرة الفنان على أن يضفى وحدة لا سبيل لتحديدها على أكثر المواد تنوعا . أما فى أعمال جميع معاصريه تقريبا ، ممن يتمتعون بنفس شهرته ، فهناك على الأقل نموذج ناقص من نوع ما : وهناك ما نحن خليقون بأن ندعوه ، فى أكثر الأحيان ، شخصية .

ومن بين مسرحيات هيوود الجديرة بالقراءة ، نجد أن كلا منها جديرة بالقراءة فى ذاتها ، ولكن ليس فيها ما يلقى أى ضوء على أى من سواها .

إن الاختلاف بين عقله وعقل وبستر إنما هو اختلاف بالغ الضخامة . ولو أننا نسبنا مسرحياته إلى أى كاتب مسرحى آخر معروف ، لكان وبستر هو آخر من ننسبها إليه . ذلك أن ويبستر كاتب بطىء متعمد حريص ، وهو إلى حد كبير نموذج للفنان الواعى . لم يكن بمقدوره أن يكتب بالرداءة أو انعدام الذوق اللذين كان تورنير أحيانا يكتب بهما ، ولكنه لم يكن قط مدهشا على نحو ما كان تورنير فى بعض الأحيان مدهشا .

لقد كان مركز الاهتمام فى موقف مسز فرانكفورد أو مستر وينكوت خليقا ، عند كورنى أوراسين ، أن يكون الصراع الخلقى المؤدى إلى السقوط . بل إن غياب الصراع ، كما هو الشأن فى غواية ما تيلدا (إن أمكن تسمية ذلك غواية) فى رواية «الأحمر والأسود» ، لما يمكن أن يعالجه أخلاقى ، فالتفرقة الكبرى إنما هى تفرقة بين تمثيل الأفعال الإنسانية التى لها حقيقة معنوية وتمثيل الأعمال التى ليس لها سوى حقيقة

مسرفة في العاطفية . وإلى جانب هذا فإن أى تفرقة بين العاطفة «الصحية» والسقيمة تكون هينة الشأن . إنه لأمر حسن أن نتحدث عن هيوود ، مثلما يفعل الدكتور كلارك ، على أنه «رجل رقيق السماحة .. رحيم دائما بالساقطين ، وذو موهبة فى الشجن الأليف والشعر البسيط» رغم أنه ما يجحف بهيوود كثيرا أن نصف شجنه بأنه «أليف» (لأن الشجن الشهير لأبياته التى مطلعها Nan , Nan ليس أشد ألفة من شجن ليرفى بيته : «قط ، قط ، قط ، قط ، قط » وإن يكن أدنى منه كثيرا) . فليست المسألة المهمة هى ما إذا كان السخاء الرقيق يلهم هيوود ، وإنما ما إذا كانت منتجاته الفعلية أكثر سموا بالقارىء أو أكثر خلقية مما يدعوه الدكتور كلارك «الأخلاقيات الزلقة» لفلتشر وماسنجر وفورد .

إن أخلاقيات أغلب الكتاب المسرحيين الإليزابيثيين الأعظم شأنا لا يمكن فهمها إلا باعتبارها مفضية إلى أو نابعة من أخلاقيات شكسبير بمعنى أنها لا تكتسب دلالتها إلا على ضوء الكشف الشكسبيرى الأكثر اكتمالا . وثمة نمط آخر من الأخلاقيات هو ذلك الذى نجده عند الكاتب الساخر الهجاء . وأقرب ما يمثله فى أعمال شكسبير مسرحيتا «تيمون» و«ترويلوس» غير أن عنصر الشحناء ما كان ليستطيع أن يبقى طويلا فى عقل له ما لعقل شكسبير من قدرة معجزة على النمو وربما كان نوع الهجاء الذى تدنو منه مسرحية «يهودى مالطة» يبلغ أعلى نقطة له فى مسرحية «فولپونى» ولكنه نوع يقترب منه أيضا قسم كبير من أعمال ميدلتون وتورنير وهما رجلان ينبغى أن يعدا ، باعتبارهما كتابا ، أعلى مرتبة – معنويا– من فلتشر أو فورد أو هيوود .

لقد كان خليقا بأن يكون كاتبا مسرحيا ناجحا فى أى عصر . فهو يبرز فى المثير للشجن أكثر مما يبرز فى المأسوى ، وأقرب مدخل له إلى تلك الانفعالات الأعمق التى تهز حجاب الزمن إنما يكمن فى ذلك الحديث الفاتن لفرانكفورد والذى من المؤكد أنه ليس هناك رجل أو امرأة تخطى حدود الشباب يستطيع أن يقرأه دون وخزة من الشعور الشخصى .

إيه يا إلهى ! يا إلهى ! آه لو أمكن

ألا نصنع ما قد صنعنا ، وأن نسترجع الأمس

من «سيريل تورنير»

(١٩٣٠)

على الرغم من أن المآسى التى خلدت إسم سيريل تورنير فى متناول كل إنسان فى طبعة الميرميد ، فإن من الأحداث الجديرة بالذكر صدور طبعة جديدة من أعمال هذا الشاعر الغريب . لقد مضت اثنتان وخمسون سنة على طبعة تشرتون كولينز الصادرة فى جزءين . وهذه الطبعة النقدية الفخيمة التى أصدرها الأستاذ نيكول[١] تذكرنا بأن الوقت قد حان لإعادة تقييم أعمال تورنير .

إن مؤلف «مأساة الملحد» و«مأساة المنتقم» ينتمى ، نقديا ، إلى الزمرة الأسبق عهدا من أتباع شكسپير . ولئن كان فورد وشيرلى وفلتشر يمثلون الاضمحلال وويستر آخر ثمرة ناضجة ، فإن تورنير ينتمى إلى مرحلة تسبق ويستر بقليل . أنه أقرب إلى ميدلتون ، وله بعض الصلة بذلك الشاعر الغريب ، والذى مازال مبخس الحق : مارستون .

وكنظير للإقرار بإمكانية أن تكون «مأساة الملحد» هى المسرحية التالية ، يورد الأستاذ نيكول حقيقة مؤداها «أن سيمبلين» تالية لـ «هملت» ويدهشنا هذا باعتباره أبعد النظائر التى يمكن العثور عليها عن الملائمة . وحتى على الرغم من أن بعض النقاد ربما كانوا مازالوا ينظرون إلى «سيمبلين» على أنها دليل اضحملال فى القوى فإنها ليست أقل سيطرة على الكلمات من «هملت» ، بل ربما كانت أكثر منها سيطرة عليها . وهى ككل واحدة من مسرحيات شكسپير تضيف شيئا أو تنمى شيئا ليس مريحا فى أى مسرحية سابقة . إن لها مكانها فى سلسلة مرتبة .

والآن فإننا إذا قبلنا الترتيب التاريخى المتعارف عليه لمسرحيتى تورنير وجدنا أن «مأساة الملحد» لا تضيف شيئا إلى ما منحتنا المسرحية الأخرى إياه فليس هناك نمو ولا إلهام جديد وإنما فقط الاستخدام البارع ، وإن لم يكن ملهما ، لتنوع عروض أكبر . ولا تعوزنا بين الشعراء حالات النضج المبكر الذى يجاوز حدود خبرة الشاعر – باعتبار ذلك مقابلا لنمو شكسپير البالغ البطء والبالغ الطول – وهو نضج لا يتمكن نفس الشاعر من أن يتوصل إليه من بعد قط . وعبقرية تورنير ، على أية حال ، إنما تكمن

(١) أعمال سير يل تورنير ، حررها ألارديس نيكول ، مع رسوم بريشة فردريك كارتر (لندن : مطبعة فانفروليكو) .

فى «مأساة المنتقم» أما موهبته فلا تتبدى إلا فى «مأساة الملحد » .

ومن المحقق أن «مأساة المنتقم» يمكن أن تعد نموذجا لهذه الآيات المنعزلة ، فهى – وهذا أساسا ما يضفي عليها وحدتها المدهشة – تعبر عن رؤية حادة وفريدة وبشعة للحياة ، ولكنها من نوع الرؤية التى تواتى – نتيجة لخبرات قليلة أو نحيلة – مراهقا على درجة عالية من الحساسية ، وذا موهبة فى استخدام الكلمات . إننا نميل إلى ألا نتوقع من الشباب سوى نظرة شذرية إلى الحياة ، ونجنح إلى النظر إلى الشباب على أنه يبالغ فى أهمية خبرته الضيقة ويتخيل العالم على نحو ما كان يفعل تشكن ليكن . غير أنه يحدث فى بعض الأحيان أن حدة رؤيته لنشواته أو مخاوفه الخاصة ، إذا اقترنت بتحكم فى الكلمة والوزن ، قد تمنح عمل شاب من الشمول ما يجاوز معرفة المؤلف بالحياة ، وما يستطيع الرجال والنساء الناضجون أن يستجيبوا له . ومقدمة تشرتون كولنز لأعمال تورنير هى إلى حد كبير أنفذ تفسير كتب عنه حتى اليوم .

وعلى ذلك فإن «مأ ساة المنتقم» ، من هذه الناحية ، مختلفة تماما عن أى مسرحية لأى كاتب إليزابيثى ثانوى . ولا يمكن من هذه الزاوية ، أن تقارن إلا بمسرحية «هملت» . ومهما يكن من أمر ، فإن نوعيتها ربما غدت أكثر اتضاحا إذا قارناها بعمل تال من أعمال الكلبية والبغضاء ، هو «رحلات جاليڤر» وليس هناك عملان يمكن أن يكونا أشد تباينا . إن «معاناة وكلبية وقنوط» تورنير – إذا استخدمنا كلمات كولنز – سكونية ، فهى يمكن أن تكون سابقة على الخبرة ، أو ثمرة خبرة قليلة ، ولكن كلبية سويفت هى الكلبية المطردة للرجل الناضج ، المخيب الأمال ، الخبير بالدنيا . ومن حيث هو تعليق موضوعى على العالم ، فإن عمل سويفت هو إلى حد كبير الأبعث على الرعب ، ذلك أن سويفت نفسه كان فيه من الصغار ومن خطيئة الكبرياء وشهوة السيطرة ما مكنه من أن يكشف ويدين الإنسانية بصغارها وكبريائها وغرورها وطموحها العالمى . وإن شعره ، كنثره ، ليشهد بأنه كان يكره رائحة الحيوان الإنسانى ذاتها . إننا قد نفكر ونحن نقرأ سويفت : «كم أن الجنس البشرى كريه! » . أما عندما نقرأ تورنير فليس بوسعنا إلا أن نفكر قائلين «ما أبشع أن يكره المرء الجنس البشرى هكذا !» ذلك انك لا تستطيع أن تجعل الإنسانية بشعة بمجرد تقديم الكائنات الإنسانية على أنها مصابة ، على نحو متسق ورتيب ، بجنون الشره والشهوة .

من "جون فورد"

(١٩٣٢)

... إن المعيار الذى وضعه شكسبير إنما هو معيار نمو مستمر من البداية حتى النهاية ، نمو يلوح فيه أن اختيار كل من الخيط وتكنيك الدراما والنظم فى كل مسرحية ، إنما تحدده – على نحو متزايد – حالة شكسبير الشعورية ، ومرحلته المعينة من النضج الوجدانى فى تلك الفترة . فـ «الرجل الكامل» ليس ببساطة هو أعظم منجزاته أو أنضجها وإنما هو النموذج الكامل الذى تكونه سلسلة مسرحياته ، بحيث يمكننا أن نقول بثقة إن المعنى الكامل لأى مسرحية من مسرحياته لا يكمن فيها وحدها وإنما فيها بترتيب كتابتها ، وفى صلتها بكل مسرحياته الأخرى ، سابقها ولاحقها : ينبغى علينا أن نعرف كل عمل شكسبير لكن نتمكن من أن نعرف أى جزء منه . وليس هناك أى كاتب مسرحى آخر فى عصره يدانيه ، فى أى موضع ، فى هذا الاكتمال للنموذج ، النموذج الخارجى والعميق ، ولكن الدرجة التى يصل بها الكتاب المسرحيون والشعراء إلى هذه الوحدة فى عملهم طوال حياتهم هى واحدة من مقاييس الشعر والدراما العظيمتين .

ونحن نجد تشويقا مشابها ، ولكن بدرجة أقل ، فى عمل چونسون وتشاپمان ، وبالتأكيد فى عمل مارلو الذى لم يكتمل ، كما نجده – بدرجة أقل مما سبق – فى عمل ويستر ، مهما يكن الترتيب التاريخى لمسرحيات ويستر محيرا . وحتى دون نتاج oeuvre يستطيع بعض الكتاب المسرحيين ، أن يبلغوا وحدة ودلالة نموذج مرضيين فى مسرحيات مفردة وهى وحدة تنبع من عمق واتساع عدد من الانفعالات والمشاعر ، وليس من البراعة الدرامية والشعرية وحدها إن «مأساة الفتاة» أو «ملك ولا ملك» ، أفضل من «البديل» بناء ولا تقل عنها من حيث كثرة الأبيات الشعرية ولكنها تقل عنها كثيرا فى درجة الضرورة الداخلية للشعور . وهى شىء أعمق وأعقد مما يدعى عادة بـ «الإخلاص» .

ومن الأمور ذات الدلالة أن أولى مسرحيات فورد المهمة التى جرى تمثيلها ، على قدر ما نعلم ، إنما هى مسرحيات تعتمد إلى حد كبير على بعض الوسائل وتعتمد ، إلى حد أكبر ، على النغمة الشعورية التى نجدها لدى شكسبير فى فترته الأخيرة . لقد رخص بعرض «كآبة العاشق» على خشبة المسرح فى ١٦٢٨ ، وما كان ليمكن أن تكتب لولا «سيمبلين» و«حكاية الشتاء» و«پركليز» و«العاصفة» . وباستثناء القطع الملهوية التى

هى – كما فى كل مسرحياته فورد – قطيعة تماما ، فإنها مسرحية مبهجة ، أشبه بالحلم ، دون عنف أو مبالغة . وكما فى غيرها من مسرحياته ، ثمة أصداء لفظية من شكسبير عديدة بما فيه الكفاية . ولكن الأكثر تشويقا من ذلك هو استخدامه مشهد التعرف ، البالغ الأهمية فى مسرحيات شكسبير الأخيرة ، والذى وجه مستر ولسون نايت انتباهنا إلى مغزاه كرمز شكسبيري ، وفى مسرحيات شكسبير فإن هذا المشهد هو فى المحل الأول تعرف على إبنة فقدت منذ زمن طويل ، وفى المحل الثانى تعرف على زوجة . ولايكاد يسعنا أن نقرأ مسرحياته الأخيرة بانتباه دون أن نقر بأن خيط الأدب والإبنة كان خيطا ذا قيمة رمزية بالغة العمق بالنسبة له ، فى آخر سنواته المنتجة : فبيرديتا ومارينا وميراندا يقتسمن جمالا لا تملك بطلاته الأوائل سره . والآن فإن فورد تستوقفه الفاعلية الدرامية والشعرية لهذا الموقف ، وهو يستخدمه على مستوى لايكاد يعلو عن حيلة التوائم فى الملهاة ، وهكذا يقدم فى «كآبة العاشق» مشهدين من هذا النوع : أحدهما هو مشهد تعرف بالادور ، عاشق أروكليا ، عليها فى ثياب بارثنوفيل ، والثانى هو تعرف أبيها المسن عليها (مصحوبا ، كما فى مسرحية «بركليز» ، بموسيقى ناعمة) وكلا المشهدين منفذ على نحو بالغ الجودة ، وفى أولهما نجد قطعة مكتوبة بذلك الإيقاع الجاد البطيء الذى هو مساهمة فورد المتميزة فى الشعر المرسل لعصره .

وفى مسرحية من نوع «مأساة المنتقم» أو «أيها النساء احذرن النساء» أو «الشيطانة البيضاء» نجد شيئا من تلك الدلالة الداخلية التى لا تلبث أن تغدو ، على نحو مطرد القوة ، بمثابة النغمة التحتية لمسرحيات شكسبير حتى النهاية . ولكنك لا تجد ذلك عند فورد .

وعلى ذلك فإننا نرى أن الشاعر الدرامى لا يمكنه أن يخلق شخصيات على أكبر قدر من حدة الحياة إلا إذا كانت شخصياته ، فى أفعالها وسلوكها المتبادل فى قصتها ، تمسرح على نحو ما ، ولكن بصورة غير واضحة ، فعلا أو نضالا من أجل التوافق فى نفس الشاعر . وبهذا المعنى فإن أشهر مسرحية لفورد – وإن لم تكن بالضرورة أفضل مسرحياته – يمكن أن تدعى «غير ذات معنى » .

من المحقق أن الإليزابيثيين واليعقوبيين حسنو الحظ فى افتقارهم إلى هذا الإحساس بـ «عالم متغير» وبمفاسد وعيوب ينفرد بها عصرهم . فنحن نشعر بأنهم كانوا يؤمنون بعصرهم ، على نحو لم يتمكن معه من الإيمان بعصره أى كاتب من القرن التاسع عشر ، أو القرن العشرين ، على أكبر حظ من الجدية . وإذ تقبلوا عصرهم كانوا فى وضع يمكنهم من أن يركزوا انتباههم ، حسب قدراتهم ، على

الخصائص المشتركة للإنسانية فى كل العصور ، بدلا من أن يركزوا على الاختلافات . ونحن نستطيع أن ننقد عصرهم وذلك جزئيا من خلال دراستنا لهم ولكنهم لم ينقدوه على هذا النحو هم أنفسهم . ففى عمل شكسبير ككل ، نستطيع أن نقرأ أعمق دراسة للإنسانية قام بها شاعر ، وواحدة من أكثر الدراسات ظلمة رغم أنها فى الحقيقة من الشمول إلى الحد الذى لا نستطيع معه أن نصفها ، ككل ، بأنها طروب ، أو حزينة .

ونحن نتبين نفس هذا الافتراض للدوام فى زملائه الأدنى مرتبة . وقد كان دانتى أيضا يعتنقه ، وكذلك الكتاب المسرحيون الإغريق العظماء . أما فى فترات عدم الاستقرار والتغير فنحن لا نلاحظ هذا : لقد كان عالما آخذا فى التغير ذلك الذى التقى بعينى لوكيان أو پترونيوس . ولكن فى نوع التحليل الذى فاق فيه شكسبير الآخرين لم يكن سائر الكتاب المسرحيين الإليزابثيين واليعقوبيين يختلفون إلا من حيث الدرجة والشمول .

لم أقدم هذه الملاحظات لكى ألقى بالشك على القيمة النهائية لبقاء أعظم قصص القرن التاسع عشر . بيد أنه بالنسبة للعصر الذى عاش شكسبير فيه ، والعصر الذى امتد فيه تأثيره ، بعد موته ، ينبغى أن يكون عمله وعمله ككل هو معيارنا . إن مجموع عمل شكسبير إنما يؤلف قصيدة واحدة ، وشعره بهذا المعنى – لا شعر الأبيات والقطع المنفصلة أو شعر الشخصيات المفردة التى خلقها – هو الذى يهم أكثر من غيره . إن رجلا قد يستطيع ، فرضا ، أن ينشىء أى عدد من القطع الجميلة ، أو حتى قصائد كاملة ، كل منها خليق بأن يرضى قارئها ، ومع ذلك لا يكون شاعرا عظيما ، إلا إذا شعرنا بأن هذه القصائد إنما يوحد بينها شخصية واحدة متسقة متطورة ذات دلالة . وشكسبير ، من بين جميع معاصريه ، هو الذى يفى بهذه الشروط ، وأقرب شخص إليه (فى هذا الصدد) هو مارلو .

من «فيليب ماسنجر»

(١٩٢٠)

لابد لنا من أن نستخدم أحكام المستر كرويكشانك . وربما كان أهم حكم ألزم نفسه به هو الحكم التالى :

«إن ماسنجر، فى تمكنه من صنعة المسرح ومرونة أوزانه ورغبته على الصعيد الأخلاقى فى الإفادة من الرذيلة والفضيلة على السواء ، نموذج لعصر كان أوفر حظا من الثقافة ولكنه كان مفتقرا إلى نسيج خلقى ، وذلك دون أن يكون فاسدا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة» .

فهذا ، بالحقيقة ، نصنا . إن تجلية هذه الجملة خليقة أن تفسر ماسنجر . فنحن نبدأ ، على نحو غامض ، بذوق حسن وإدراك لأن ماسنجر أدنى مرتبة ولكن أترى بوسعنا أن نتتبع هذا النقص ، وأن نذيبه ، ونترك أى أثر فيه من الامتياز؟

ونتحول فى البداية إلى المقتطفات المتوازية من ماسنجر وشكسبير كما رتبها مستر كرويكشانك ليوضح دين ماسنجر : إن من أجدر الاختبارات بالثقة تلك الطريقة التى يستعير بها الشاعر . فالشعراء غير الناضجين يحاكون ، أما الشعراء الناضجون فيسرقون . الشعراء الرديئون يطمسون وجه ما يأخذونه ، أما الشعراء الجيدون فيصنعون منه شيئا أفضل أو على الأقل شيئا مختلفا . إن الشاعر الجيد يدمج سرقته فى كل من الشعور فريد يختلف تمام الاختلاف عن ذلك الذى انتزع منه . أما الشاعر الردىء فيقذف به فى شىء بلا تماسك والشاعر الجيد خليق عادة بأن يستعير من مؤلفين بعيدين فى الزمان أو غرباء عنه فى اللغة أو متعددى الاهتمامات . لقد استعار تشاپمان من سنيكا واستعار شكسپير ووبستر من مونتينى ، والكاتبان العظيمان اللذان اقتفيا أثر شكسپير ، أعنى وبستر وتورنير ، لايستعيران منه فى عملهما الناضج ، فهو أقرب إليهما من أن ينفعهما على هذا النحو ، إن ماسنجر ، كما يبين مستر كرويكشانك ، يستعير من شكسپير قدرا طيبا ، ولنستفد من بعض المقتطفات التى أمدنا بها :

ماسنجر :

ترى يسعنى أن أستعيد الأمس ، بكل مساعداتهم

التى تنحنى نحو صولجانى ؟ أو أن أعيد

عقلى إلى ذلكما الهدوء والسلام

اللذين كان يستمتع بهما آنذاك ؟

شكسبير :

لا الخشخاش ، ولا اللفاح ،

ولا كل شراب مخدر فى الدنيا

بقادر على أن يفضى بك إلى ذلك النوم العذب

الذى تدين به للأمس .

إن سؤال ماسنجر سؤال بلاغى عام ولغته مضبوطة ونقية ولكنها عديمة اللون . أما أبيات شكسبير فذات دلالة خاصة . وإن نعت «مخدر» وفعل «يطب» لينفخان فيها حيوية دقيقة . وهذا ، من ناحية ماسنجر ، صدى أكثر مما هو محاكاة أو سرقة – وهذه هى أدنى أشكال الاستعارة : أدناها لأنها أقلها وعيا . إن «الشراب المخدر» تكثيف للمعنى ، يرد كثيرا فى شكسبير ، ولكنه نادر لدى ماسنجر .

ونستطيع أن ننتهى مباشرة من هذه المقتطفات إلى أن إحساس ماسنجر باللغة قد غلب على إحساسه بالأشياء ، وأن عينه ومصطلحه اللفظى لم يكونا متعاونين . وإن من أعظم ما يميز العديد من معاصريه الأكبر منه سنا – ونذكر منهم ، على وجه التحديد ، ميدلتون وويبستر ، وتورنير – ملكة الجمع ، وإدماج انطباعين متباينين أو أكثر فى عبارة واحدة :

... فى شراك فتنتها القوية

ونحن نجد مثل هذا الاندماج عند شكسبير . فالاستعارة تتطابق مع ما يوحى بها والناتج واحد وفريد :

أتنفق دودة القز جهودها الصفراء من أجلك ؟ ..

لم يتنكب الرجل سواء السبيل

ويعلق حياته بين شفتى القاضى

حتى يزين مثل هذا الشىء ؟ يمتلك الجياد والرجال

لكى يمتهن شجاعتهم من أجلها ؟

دعوا البالوعة المشتركة تخفيها عن الأعين ...

لقد عاشت الشهوة والنسيان بين ظهرانينا ...

فهذه الأبيات لتورنير ، ولدلتون ، تكشف عن ذلك التغيير الخفيف المستمر فى اللغة : عن الكلمات وهى توضع دائما فى تركيبات جديدة ومفاجئة ، معان تتحول دائما -ein geschachtelt إلى معان ، مما يبرهن على نمو بالغ الارتفاع للحواس ، وتطور فى اللغة الإنجليزية لعلنا ألا نكون قد بلغنا قط ما يساويه . ومن المحقق أنه بوفاة تشاپمان وميدلتون ووبستر ودن ، تنتهى فترة كان الذهن فيها يوضع ، فورا ، على أطراف الحواس . كان الإحساس يستحيل إلى كلمة ، والكلمة تغدو إحساسا . والحقبة التالية هى حقبة ملتون (رغم أنها ضمت مارڤل) وهى حقبة بدأها ماسنجر .

وليست المسألة هى أن الكلمات قد غدت أقل انضباطا . فماسنجر ، بمعنى تقريظى تماما ، كله انتقاء وسداد . وليس تدهور الحواس بالذى يتنافر مع زيادة التمدين فى اللغة . إن كل تطور حيوى للغة إنما هو تطور للشعور أيضا . فشعر شكسپير والكتاب المسرحيين الشكسپيريين الكبار إنما هو ابتكار من هذا الصنف وطفرة حقة فى النوع ، والشعر الذى مارسه ماسينجر يختلف عن ذلك الذى مارسه أسلافه : بيد أنه ليس تطورا يقوم على أو ينبع من طريقة جديدة فى الشعور وإنما هو على النقيض من ذلك يلوح مبتعدا بنا عن الشعور كلية .

ومعنى ذلك أن ماسنجر ينبغى أن يوضع فى بداية فترة بقدر ما ينبغى أن يوضع فى نهاية فترة أخرى . ويقول ناقد اسمه بويل ، يورده المستر كرويكشانك ، إن شعر ملتون المرسل يدين بالكثير لدراسته ماسنجر .

- ١ -

إن ماسنجر لا يخلط بين المجازات أو يراكم بعضها فوق بعض . إنه جلى وإن لم يكن سهلا . غير أنه إذا كان عصر ماسنجر «يفتقر إلى نسيج خلقى دون أن يكون فاسدا تماما» ، فإن نظم ماسنجر ، دون أن يكون فاسدا تماما ، يعانى من فقر دم مخى . إن القول بأن الأسلوب الملفوف هو بالضرورة أسلوب ردىء خليق بأن يكون مجاوزة للمعقول . غير أن مثل هذا الأسلوب ينبغى أن يتابع دورات نمط من الإدراك وتسجيل وتمثل انطباعات يكون ملفوفا هو الآخر . وإنا لنخشى أن يكون شعور ماسنجر بسيطا ومحملا بالأفكار المتلقاة . ولو كان ما سنجر قد أوتى جهازا عصبيا

فى مثل رهافة جهاز ميدلتون أوتورنير أو ويستر أو فورد لجاء أسلوبه فتحا . غير أنه لم يؤت مثل هذه الطبيعة ، وماسنجر لا يسبق شكسبير آخر وإنما يسبق ملتون .

والحق أن ماسنجر يمثل نقلة أبعد عن شكسبير من ذلك السلف الآخر لملتون - جون فلتشر . لقد كان فلتشر ، فى المحل الأول ، انتهازيا فى شعره ، وفى تأثيراته الوقتية ، ولم يكن محاكيا بالمعنى الكامل لهذه الكلمة . وكان فى تركيبه على استعداد لأن يضحى بكل شىء فى سبيل المشهد الواحد . ولأن فلتشر كان أكثر ذكاء فإننا لا نصفح عنه إلى هذا الحد . كان فلتشر ذا الناحية ماكرة لشاعر ، وكان ينم عليها أما ماسنجر فكان لاشعوريا وبريئا . وهو كحرفى مسرحى ، لايقل مكانة عن فلتشر . وأفضل مآسيه تتسم بوحدة أشد أمانة مما نجده فى مسرحية «**بوندوكا**» . ولكن هذه الوحدة ظاهرية ففى مسرحية «**الممثل الرومانى**» نجد أن نمو الأجزاء لا يتناسب ، بأى حال من الأحوال ، مع الخيط المركزى . وفى مسرحية «**الصراع غير الطبيعى**» نجد أنه على الرغم من تناوله الماهر لعنصر الترقب ونقلاته السريعة من الذروة إلى ترقب جديد ، فإن القسم الأول من المسرحية يمثل كراهية ميلفورت لابنه ، والقسم الثانى يمثل اشتهاءه لابنته . والبراعة المسرحية ، لا الضمير الفنى الذى يرتب الانفعالات ، هى ما يربط بين القسمين . وفى مسرحية «دوق ميلانو» نجد أن ظهور سفورزا فى بلاط المنتصر لا يؤتى من ثمرة غير تأجيل الحدث ، أو هو بالأخرى يكسر الإيقاع الوجدانى . وحين نقول هذا فإننا نكون قد ذكرنا ثلاثا من أفضل مسرحيات ماسنجر .

إن الكاتب المسرحى الذى يدمج بهذه البراعة بين أجزاء ليس هناك من الأسباب ما يدعو إلى أن تكون معا ، والذى يؤلف مسرحيات جيدة الحبكة وبعيدة عن الوحدة إلى هذا الحد ليتوقع منه أن يكشف عن نفس الدهاء التركيبى فى رسم الشخصية ويتفق مستر كرويكشانك وكولردج ولزلى ستفن علي أن ماسنجر ليس أستاذا فى رسم الشخصية . والحق أنك تستطيع أن تضع أجزاء متنافرة جنبا إلى جنب كى تكون مسرحية حية . غير أنه لكى تكون الشخصية حية ينبغى أن تتصور على أساس وحدة وجدانية من نوع ما . فلا ينبغى أن تكون الشخصية مكونة من ملاحظات متناثرة للطبيعة الإنسانية وإنما من أجزاء نشعر بها معا . ومن هنا نجد أنه على الرغم من أن فشل ماسنجر فى رسم شخصية محركة للمشاعر ليس أكبر من فشله فى صنع مسرحية كاملة ، بل وربما كان نابعا من نفس هذا النقص فى الحساسية ، فإن فشله فى رسم الشخصية أوضح وأوخم عاقبة فليست الشخصية «الحية» بالضرورة صادقة مع الحياة وإنما هى شخص نستطيع أن نراه ونسمعه ، سواء كان صادقا أو زائفا مع الطبيعة الإنسانية كما نعرفها أو لم يكن . وما يحتاج إليه خالق الشخصية ليس هو

المعرفة بالدوافع قدر ما هو الحساسية الحادة . فالكاتب المسرحى لا يحتاج إلى أن يفهم الناس ، ولكنه ينبغى أن يكون على وعى غير عادى بهم . وماسنجر لم يؤت هذا الوعى . فهو يرث تقاليد السلوك . والطهارة الأنثوية وقداسة العذرية وموضة الشرف ، دون أن ينقدها أو يغذوها بخبرته الخاصة . ففى المسرحيات السابقة لم تكن هذه المواضعات تعدو أن تكون إطارا ، أو سبيكة لازمة لاستخدام المادة . أما المادة ذاتها فكانت تتكون من انفعالات فريدة ناتجة حتما من الظروف ، ناتجة أو كامنة بنفس حتمية خصائص مركب كيماوى . وعلى سبيل المثال تتساءل بطلة ميدلتون ، فى البديل ، بهذه الكلمات المعروفة :

لماذا ، محال أن تكون شريرا إلى هذه الدرجة

كى تخفى مثل هذه القسوة الماكرة

كى تجعل من موته قاتلا لشرفى !

إن كلمة «شرف» فى مثل هذا الموقف فى غير عصرها ، ولكن انفعال بياترس فى تلك اللحظة ، ومع توافر هذه الظروف ، باق وجوهرى كأى شىء فى الطبيعة البشرية .

إن انفعال عطيل فى الفصل الخامس هو انفعال رجل اكتشف أن أسوأ جزء من روحه قد استغله رجل أشطر منه ، وهو هذا الانفعال وقد دفع الكاتب به إلى درجة من الحدة بالغة الارتفاع وحتى فى دراما متأخرة زمنيا ومتدهورة كدراما فورد نجد أن إطار انفعالات وأخلاقيات العصر ليس إلا أداة لتقريرات شعور فريدة لا تموت . إنها تمثل فورد وفورد وحده .

إن الملهاة الرومانسية إنما هى طبخة بارعة من انفعالات غير متسقة . إنها استعراض revue وجدانى ومسرحية «**امرأة بالغة الأنوثة**» محكمة العقدة على نحو مثير للدهشة . إن ضعف المسرحية الرومانسية لا يقوم على مهاد مسرفة ولا أحداث مجاوزة للمعقول ولامصادفات لا تعقل : لأن كل هذه العناصر قد توجد فى مأساة أو ملهاة جادة . وإنما يتمثل ضعفها فى افتقار داخلى للمشاعر إلى الاتساق ، وإلى أنها تربط بين انفعالات لا تدل على شىء . لم يكن ثمة سبيل لإعادة البندول إلى الوراء ، بعد هذا الطراز من المسرحيات البالغ الفصاحة فى فوضاه الوجدانية .

تلك هى التأملات التى يثيرها فحص بعض مسرحيات ماسنجر على ضوء قول مستر كرويكشانك بأن عصر ماسنجر «كان أوفر حظا من الثقافة ، ولكنه كان مفتقرا إلى نسيج خلقى ، وذلك دون أن يكون فاسدا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة» ، فهذا قول له

ما يعضده . ولكي ندخل في تقييمنا لماسنجر ملهاتيه الجديرتين بالإعجاب «طريقة جديدة لدفع الديون القديمة و «**سيدة المدينة**» نحتاج إلى بحث أشد تفصيلا مما هو ممكن في نطاق هذه الحدود .

- ٢ -

يمكن أن نلخص للقارئ غير المعد التراجيديا الماسنجرية بأنها بالغة الوحشة . إنها موحشة إلا أن يكون المرء قد أعد ، من خلال المعرفة الواسعة بمعاصريه الأكثر حيوية ، لأن يدرك على وجه الدقة - ودون ملل - العناصر الموجودة فيها والقادرة على منح المتعة ، أو أن يكون مدفوعا باهتمام غريب بفن النظم . ومهما يكن من أمر فقد كان ماسنجر ، في ميدان الملهاة ، واحدا من أساتذتها القلائل في لغتنا . لقد كان أستاذا للملهاة الجادة ، بل المظلمة ، ولم يكن هناك سوى اثنين يمكن أن نذكرهما معه ، في صدد الحديث عن أحد جوانبها ، مارلو وبن چونسون . والحق أن تنوع المناهج التي اكتشفت واستخدمت في الملهاة أكبر من تنوعها في المأساة . لقد كان منهج كيد ، كما طوره شكسبير ، هو الأساس المتعارف عليه للمأساة الإنجليزية حتى أوتواي وشلي . غير أن كلا من المزاج الشخصي وتنوع الفترات قد تصرف في الملهاة . إن ملهاة ليلي شيء وملهاة شكسبير ، التي تبعتها ملاهي بومونت وفلتشر ، شيء آخر . وملهاة مدلتون شيء ثالث . وماسنجر ، على حين أن له نمطه الخاص من الملهاة ، أقرب إلى مارلو ، وبن چونسون من أي من هؤلاء (الشعراء) .

إن ما يميز ماسنجر عن مارلو وچونسون هو ، في الأساس ، كونه أدنى منهما . إن أعظم الشخصيات الملهوية لهذين الكاتبين المسرحيين طفيفة إذا قورنت بخير شخصيات شكسبير - إن لفولستاف ثلاثة أبعاد ، أما أبيقور مامون فليس له سوى بعدين . ولكن هذا الطابع الطفيف جزء من طبيعة الفن الذي مارسه چونسون ، وهو فن أصغر من فن شكسبير .

إن ضآلة شأو ماسنجر عن شأو چونسون إنما هي ضآلة لا ترجع إلى ضآلة شأو نمط من الفن عن نمط آخر ، وإنما هي ضآلة في نطاق النمط الچونسوني . إنها نقص بسيط . لقد كانت ملاهي مارلو وچونسون تمثل نظرة إلى الحياة ، وكانت - كما هو الشأن مع الأدب العظيم - تحويرا لشخصية إلى عمل فني شخصي ، وذلك هو عمل حياتهما ، طالت أو قصرت . وليس ماسنجر ، ببساطة ، مجرد شخصية أضال : فإن شخصيته تكاد تكون معدومة . وهو لم يبن من شخصيته الخاصة عالما فنيا كذلك الذي

بناه شكسبير ومارلو وچونسون .

وفى تلك الصفحات الجميلة التى يخصصها ريمى دى جورمون لفلوبير فى كتابه «مشكلة الأسلوب» Probleme du Style يعلن هذا الناقد العظيم :

Le vie est un dépouillement. Le but de l'activite propre de l'homme est de nettoyer sa personnalité, de la laver de toutes les souillures qu'y déposa l'education, de la dégager de toutes les empreintes qu'y laissérent nos admirations adolescentes.

«إن الحياة نوع من التجريد . فالهدف الأصيل من نشاط الإنسان هو أن يطهر شخصيته وأن يغسلها من كل اللطخات التى تخلفت عن تربيته ، وأن يحررها من كل الانطباعات التى تركتها فيه كل ألوان الإعجاب التى عرفناها فى أيام الصبا» .

ومرة أخرى يقول :

Flaubert incorporait toute sa sensibilité a ses oeuvres .. Hors de ses livres, ou il se transvasait goutte a goutte, jusqu'a la lie, Flaubert est fort peu intéressant.

«كان فلوبير يصب كل حساسيته فى عمله ولاتكاد تكون هناك أهمية لفلوبير خارج أعماله التى كان يصب نفسه فيها قطرة قطرة حتى الثمالة» .

وعن شكسبير على نحو ملحوظ ، وچونسون بدرجة أقل ، ومارلو (وكيتس على قدر الفترة التى عاشها) يستطيع المرء أن يقول إنهم يصبون أنفسهم قطرة قطرة se transvasai ent goutte a goutte وفى انجلترا التى أنجبت عددا خارقا للعادة من الرجال العباقرة ، وأعمالا فنية قليلة نسبيا ، ليس هناك الكثير من الكتاب الذين يستطيع المرء أن يقول عنهم ذلك . ومن المحقق أنه لا يستطيع أن يقوله عن ماسنجر ، وإذ كان أستاذا لامعا للتكنيك ، لم يكن فنانا بالمعنى العميق لهذه الكلمة . وهكذا نتساءل كيف وسعه إذا كان الأمر كذلك – أن يكتب ملهاتين عظيمتين . ومن المحتمل أن نضطر إلى الانتهاء إلى أن جزءا كبيرا من امتيازهما هو – على نحو ما ينبغى تعريفه – من قبيل الصدفة ، وأنهما بالتالى – مهما كانتا مرموقتين – ليستا من أعمال الفن الكامل .

من "چون مارستون"

(١٩٣٤)

لم يوطد مارستون مكانته بين الكتاب ذوى العبقرية بكتابة قطع «شاعرية» قابلة لأن يستشهد بها ، وإنما يمنحنا حسا بشىء وراء ذلك ، أكثر حقيقية من أى من شخصياته وأفعالها . وثمة واحدة من مسرحياته ، لم أذكرها بعد ، ومن الواضح أنها لا تقرأ على نطاق واسع . أو تلقى تقديرا عاليا ، ولكن من الممكن أن ندفع بها إلى الصدارة ، معلنين أنها خير مسرحياته ، وأنها أقرب التعبيرات وأكثرها كفاية عن عبقريته المحرفة والمعاقة : إنها مسرحية «أعجوبة النساء» وإلا فهى مسرحية «مأساة سوفوينسبا» إن هذه المسرحية متأخرة فى حياة مارستون القصيرة ، ولدينا من الأسباب ما يحدونا إلى أن نحدس أن مؤلفها كان يؤثرها على الباقيات . وهى ، باعتبارها «المأساة القادرة على أن تصمد لأكثر ضروب المطالعة اندهاشا» ، تولد فينا انطباعا بأنها هى المسرحية التى كتبها مارستون ، أكثر مما هو الشأن مع أى مسرحية أخرى ، إرضاء لنفسه . لقد وجدها بولن «غير مؤثرة» وحتى سوينبرن يدخر مدحه لبضعة مشاهد فيها . ومع ذلك فإن المسرحية جيدة الحبكة وقد أحسن بناؤها وهى تتحرك بسرعة . ليس ثمة زوائد من فضول القول ، ولا قطع ملهوية ، وإنما هو متقشف واقتصادى . والسرعة التى يتحول بها القرطاجنيون المسرفون فى التدمير بولائهم عن ما سينيسا إلى سيفاكس ، منافسة فى طلب يد سوفونسبا ، مما يؤدى إلى إقامة تحالف بين ماسينيسا وسكيبيو ، ليست بالأمر العصى على الإقناع ، وإنما هى تبقى القارىء فى حالة من الانشغال المستمر على تقلبات الحظ فى الحرب . والمشهد الذى تصطنع فيه الساحرة أركتو شكل سوفونيسبا لكى تدفع سيناكس إلى النوم معها ليس بحال من الأحوال ما يقوله بولن عنه : مشهد رعب مجانى ، لم يقدم إلا لأجل جعل لحمنا يقشعر . وإنما هو جزء أساس من حبكة المسرحية ، وهو واحد من تلك اللحظات : لحظات الحقيقة المزدوجة ، التى يقول فيها مارستون شيئا آخر مما يشهد بعبقريته الشعرية .

ومن المأمول أن يجد القارىء مبررا لمراكمة هذه المقتطفات من مسرحية «سوفونسبا» وترك سائر المسرحيات ، دون إيراد شىء منها . لقد أريد بهذه المقتطفات أن تكشف عن الاتساق غير العادى للنسيج فى هذه المسرحية ، واختلافها من حيث النغمة لا عن مسرحيات مارستون الأخرى فحسب ، وإنما أيضا عن مسرحيات أى

كاتب مسرحى اليزابيثى آخر . وعلى الرغم من صخب الحدث فيها ، ومن عنف وأهوال بعض أحزانها ، فإنها تتسم برصانة كامنة .

وإذ نعـوّد أنفـسنا على المسـرحـيـة ندرك نموذجـا وراء النمـوذج الذى تضع الشخصيات فيه نفسها عن عمد . إنه نوع النموذج الذى لا ندركه فى حيواتنا الخاصة إلا فى لحظات نادرة من الشرود والحياد ، إذ نغفو فى ضوء الشمس . إنه النموذج الذى يرسمه ما دعاه العالم القديم بالقدر . وقد رققته المسيحية فى متاهات اللاهوت الدقيق ، ثم رده العالم الحديث إلى لا انصقال الضرورة النفسية أو الاقتصادية . وعندما نمنح هذه المسرحية مثل هذا المكان العالى قد يطلب إلينا إن نفسر الحقيقة الماثلة فى أنه لا الرواج فى عصرها ، ولانقد الخلف ، يقدم أى عون لحكمنا . حسنا ربما كان لنا أن نقول – بتواضع – إننا فى حكمنا على المسرحيات الإليزابيثية عموما متأثرون جدا بالمقاييس الإليزابيثية . والحقيقة الماثلة فى أن شكسپير قد جاوز كل الشعراء والكتاب المسرحيين الآخرين فى ذلك العصر ، تفرض مقياسا شكسپيريافكل ما هو من نوع مسرح شكسپير ، وكل ما يمكن قياسه بمعيار شكسپير ، مهما يكن أدنى من عمل شكسپير ، يفترض فيه أنه أفضل من أى شىء من نوع مختلف . ومهما تكن عقولنا شاملة عموما ، فإنه فى اللحظة التى نلج فيها الفترة الشكسپيرية ، ترانا نمدح أو ندين المسرحيات طبقا للمعايير الإليزابيثية المألوفة . إن فولك جريڤل لم يتلق حقه قط ، ونحن نتناول جريڤل ودانيل مفترضين انهما «ليسا فى التيار الرئيس». إن الشاعر الثانوى الذى يشد زورقه الصغير إلى مؤخرة الغليون الكبير يحتمل أن يبقى أكثر من الشاعر الثانوى الذى يؤثر أن يجدف بمفرده . إن مارستون ، فى المسرحية الوحيدة التى يلوح أنه كان يغبط نفسه عليها ، أقرب إلى سنيكا منه إلى شكسپير . ولو أن الزعامة كانت لكورنى أو لراسين ، بدلا من أن تكون لشكسپير ، للاح لنا مارستون فى صورة أفضل الآن . لقد قضى كل حياته الدرامية تقريبا يكتب نوعا من المسرحيات نشعر بأنه كان ثائرا عليه . ولكى نستمتع بالمسرحية الوحيدة التى يلوح أنه كتبها لإدخال البهجة على نفسه يتعين علينا أن نقرأ جريڤيل ودانيل وهما اللذان يحتمل أنه لم يكن على ذكر من قرابته إليها ، وينبغى أن نتجه إليه بعد قراءتنا كورنى وراسين . لاريب فى أنه قد كان بحيث يصدم الكتاب المسرحيين الفرنسيين بخرقه لقواعد اللياقة ، والكلاسيين الإنجليز أيضا . ومع ذلك فإنه خليق بأن يضم إلى زمرتهم ، أكثر مما يضم إلى زمرة حواريى شكسپير .

٤

من "دانتي"

(١٩٢٩)

- ١ -

الجحيم INFERNO

في خبرتي الخاصة بتذوق الشعر وجدت أنه كلما قل ما أعرفه عن الشاعر وعمله قبل أن أبدأ في قراءته كان ذلك أفضل . فقد يكون مقتطف ، أو ملحوظة نقدية ، أو مقالة متحمسة ، هي المصادفة التي توجه المرء إلى قراءة مؤلف معين ، ولكن الإعداد المفصل لمعلومات تاريخية أو بيوجرافية قد كان دائما عائقا في طريقي ولست ، بذلك ، أدافع عن نصول الدرس ، فإني لأعترف بأن مثل هذه الخبرة - حين تتجمد في قول مأثور - تغدو عصية على التطبيق في دراسة اللاتينية واليونانية . غير أنه في حالة الكتاب الذين يكتبون بلغة المرء ، وحتى في حالة بعض أولئك الذين يكتبون بلغات أخرى حديثة نجد العملية ممكنة . فمن الأفضل ، على الأقل ، أن تدفع إلى اكتساب الدرس الأدبي لأنك تستمتع بالشعر من أن تظن أنك تستمتع بالشعر لأنك اكتسبت الدرس الأدبي . ولقد كنت مولعا ، ولعا حارا ، ببعض الشعر الفرنسي ، وذلك قبل أن يمكنني أن أترجم بيتين منه ترجمة صحيحة بزمن طويل . أما في حالة دانتي فقد كان التفاوت بين الاستمتاع والفهم أوسع نطاقا .

ولست أشير على أحد بأن يؤجل دراسته لقواعد اللغة الإيطالية حتى ينتهي من قراءة دانتي ، ولكن من المحقق أن ثمة قدرا كبيرا من المعرفة غير مرغوب فيه قبلها إلا أن يكون المرء قد انتهى من قراءة بعض شعره بسرور حاد ، أي بأقصى متعة يمكن أن يحصل عليها من أي شعر . وعندما أقول هذا فإني أتجنب اتجاهين متطرفين في النقد فقد يذهب المرء إلى أن فهم خطة شعر دانتي وفلسفته ومعانيه الخفية **أساس** لتذوقه ،

ومن ناحية أخرى قد يذهب المرء إلى أن هذه الأمور من نافلة القول تماما ، وأن الشعر في قصائده شيء يمكن الاستمتاع به في حد ذاته دون دراسة للإطار الذى أعان الكاتب على إخراج الشعر وإن لم يكن في مستطاعه أن يعين القارىء على الاستمتاع به . وهذا الخطأ الأخير هو الأكثر انتشارا ، وربما كان هو السبب في أن معرفة الكثير من الناس بـ «الكوميديا» مقصورة على «الجحيم» أو حتى على قطع معينة منه . فالاستمتاع بـ «الكوميديا الإلهية» عملية مستمرة . ولئن لم تخرج منها بشىء فى مبدأ الأمر ، فمن المحتمل أنك لن تخرج منها بشىء قط . غير أنه إذا أصابتك عند حلك أول مرة ألغازها صدمة مباشرة من الحدة الشعرية ، هاهنا وهناك ، فلن يستطيع شىء سوى الكسل أن يقتل فيك الرغبة فى معرفتها على نحو أكمل وأكمل .

والأمر المثير للدهشة فى شعر دانتى هو أنه ، بمعنى من المعانى ، سهل القراءة على نحو بالغ . إنه اختبار (اختبار إيجابى ، ولكنى لا أؤكد أنه صحيح دائما ، من الناحية السلبية) ، يثبت أن الشعر الحق يمكن أن يصل إلى المتلقى قبل أن يفهم . وهذا انطباع يمكن التحقق من صحته عند المعرفة بالشعر معرفة أكمل . وقد وجدت فى حالة دانتى وشعراء آخرين عديدين يكتبون بلغات لست أحذقها أنه ليس هناك شىء كاذب يعلق بمثل هذه الانطباعات . فهى ليست راجعة إلى إساءة فهم للقطعة ، أو إلى أننى أقرأ فيها مالا وجود له فى الحقيقة ، أو إلى ابتعاثات عاطفية ، بالصدفة ، من ماضى الشخصى ، فالانطباع كان جديدا وينتمى - فيما أعتقد - إلى «الانفعال الشعرى» الموضوعى . وثمة أسباب أخرى أكثر تفصيلا لهذه الخبرة التى يمر بها المرء عند قراءته دانتى لأول مرة ، ولقوله إنه سهل القراءة . فأنا لا أعنى أنه يكتب بإيطالية بالغة البساطة ، لأن الشأن ليس كذلك ، أو أن محتواه بسيط أو معبر عنه ببساطة على الدوام . فهو إنما يعبر عنه ، فى أغلب الأحيان ، بقوة تركيز لدرجة أن إلقاء الضوء على ثلاثة أبيات منه يحتاج إلى فقرة كاملة ، وما تشتمل عليها من إلماعات يحتاج إلى صفحة من التعليق . فالذى فى ذهنى هو أن دانتى إنما هو ، بمعنى سوف أحدده (لأن الكلمة التى سأستخدمها لاتعنى الكثير فى حد ذاتها) أكثر الشعراء **عالمية** فى اللغات الحديثة . وليس معنى ذلك أنه «أعظمهم» أو أكثرهم شمولا - فإن لدى شكسبير تنوعا أكبر وتفاصيل أكثر . إن عالمية دانتى ليست مسألة شخصية فقط . فاللغة الإيطالية فى عصر دانتى قد ربحت الكثير من جراء كونها نتاجا للاتينية عالمية . وثمة عنصر أشد «**محلية**» بكثير فى اللغات التى كان على شكسبير وراسين أن يعبرا عن نفسيهما بها . غير أن هذا لايعنى أن الانجليزية والفرنسية أدنى مرتبة من الإيطالية كأدوات لكتابة الشعر . غير أن الإيطالية الدارجة لأواخر العصور الوسطى كانت لاتزال شديدة القرب

من اللاتينية من زاوية التعبير الأدبى للسبب الماثل فى أن الرجال الذين استخدموها ، كدانتى ، كانوا مدربين - فى الفلسفة وكل الموضوعات التجريدية - على لاتينية العصور الوسطى . والآن فإن لاتينية لعصور الوسطى لغة بالغة الفتنة ، وكان ثمة نثر فاتن وشعر فاتن يكتبان بها ، وكانت تتمتع بصفة إسبرانتو أدبية على درجة عالية من التطور . وأنت عندما تقرأ الفلسفة الحديثة بالانجليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية ، لابد أن يستوقفك ما تنم عليه من اختلافات قومية أو جنسية فى التفكير فاللغات الحديثة تجنح إلى الفصل فى ميدان الفكر (إن الرياضيات هى اللغة العالمية الوحيدة الآن) . ولكن لاتينية العصور الوسطى كانت تجنح إلى أن تركز انتباهها على ما يستطيع أناس مختلفو البلدان والأجناس أن يفكروا فيه معا . وإن شيئا من طابع هذه اللغة العالمية ليلوح لى كامنا فى كلام دانتى الفلورنسى . وهذا التحديد لـ (الكلام الفلورنسى) يلوح مؤكدا - إن أكد أى شىء - لهذه العالمية ، حيث أنه يخترق نطاق التقسيم الحديث للقوميات . وإنى لإخال أنه لكى يستمتع المرء بأى شعر فرنسى أو المانى فإنه يحتاج إلى أن يكون متعاطفا بعض الشىء مع الذهن الفرنسى أو الألمانى . على حين أن دانتى ، رغم كونه ايطاليا ووطنيا ، أوربى فى المحل الأول .

وهذا الاختلاف الذى هو أحد أسباب كون دانتى «سهل القراءة» يمكن أن يناقش فى مظاهره الأكثر تحديدا . فأسلوب دانتى ذو جلاء فريد - جلاء «شعرى» باعتباره متميزا عن الجلاء «الذهنى» إن فكره قد يكون غامضا ولكن كلماته جلية ، أو هى أقرب إلى أن تكون شفيفة . والكلمات فى الشعر الإنجليزى تتسم بضرب من الكمدة هو جزء من جمالها . ولست أعنى بذلك أن جمال الشعر الإنجليزى هو ما يسمى بمجرد «جمال لفظى» وإنما الأحرى أن يقال إن الكلمات ذات الارتباطات ، وأن مجموعات الكلمات فى ارتباطها ذات ارتباطات ، وهذا ضرب من وعى الذات الموضعى ، لأنه نمو لحضارة خاصة . وهذا الشىء نفسه يصدق على لغات أخرى حديثة . فإيطالية دانتى - وإن تكن ، أساسا ، إيطالية اليوم - ليست لغة حديثة بهذا المعنى . لم تكن ثقافة دانتى ثقافة بلد أوربى واحد وإنما هى ثقافة أوربية . وأنا أعى ، بطبيعة الحال ، وجود مباشرة فى الكلام يشترك فيها دانتى مع سائر الشعراء العظماء فى عصر ما قبل الإصلاح وما قبل عصر النهضة ، خاصة تشوسر وڤيون . ولاريب فى أن ثمة شيئا مشتركا بين هؤلاء الثلاثة إلى الحد الذى أجدنى معه أنتظر من المعجب بأى منهم أن يعجب بالاثنين الآخرين . ولاريب فى أن ثمة كمدة ، أو تعقدا فى الأسلوب الشعرى ، تسرى فى كل أنحاء أوربا بعد عصر النهضة . ولكن جلاء دانتى وعالميته يتجاوزان كثيرا هذه الصفات لدى ڤيون وتشوسر ، وإن كانا قريبى الصلة بها .

ودانتى «أسهل فى القراءة» على الأجنبى الذى لا يتقن الإيطالية تمام الإتقان لأسباب أخرى : ولكنها تتصل جميعا بهذا السبب المركزى ، وهو أن أوربا فى عصر دانتى كانت - رغم كل شقاقاتها وقذارتها - أشد وحدة ذهنية مما نستطيع أن نتصوره الآن . لم تكن معاهدة ڤرساى ، على وجه الخصوص ، هى التى فصلت بين الأمة والأمة ، فإن القومية كانت قد ولدت قبل ذلك بزمن طويل . وعملية التحلل التى بلغت ذروتها ، بالنسبة لجيلنا ، فى تلك المعاهدة كانت قد بدأت فى عصر دانتى مباشرة . إن من أسباب «سهولة» دانتى ما يلى - غير أنه يتعين على ، أولا ، أن أتناول مسألة فرعية .

لابد لى من أن أشرح السبب فى أنى قلت إن دانتى «سهل القراءة» بدلا من أن أتحدث عن «عالميته» . لقد كان من الأيسر كثيرا أن أستخدم هذه الكلمة الأخيرة . ولكنى لا أريد أن يظن أنى أدعى لدانتى عالمية أنكرها على شكسبير أو موليير أو سوفوكليس . إن دانتى ليس أكثر «عالمية» من شكسبير ، رغم أنى أشعر أننا نستطيع الاقتراب من فهم دانتى أكثر مما يستطيع الأجنبى الاقتراب من فهم هؤلاء الشعراء الآخرين ، إن شكسبير ، أو حتى سوفوكليس ، أو حتى راسين وموليير ، إنما يتناولون مادة فيها من الإنسانية العالمية ما فى مادة دانتى ، غير أنه لم يكن لهم الخيار فى أن يعالجوها بغير طريقتهم الأكثر محلية . إن إيطالية دانتى ، كما قلت ، شديدة القرب ، من زاوية الشعور ، من لاتينية العصور الوسطى ، ومن بين فلاسفة العصور الوسطى الذين قرأهم دانتى ، والذين كان يقرؤهم المتعلمون فى عصره ، كان هناك - على سبيل المثال - القديس توما الإيطالى ، وخليفة القديس توما ألبرتوس الألمانى ، وأبيلار الفرنسى ، وهيو وريتشارد سان ڤيكتور الاسكتلنديان . ولمعرفة الوسيط الذى كان على دانتى أن يستخدمه ، قارن فاتحة الجحيم Inferno :

Ne l mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
che la diritta via era smarrita.

فى منتصف رحلة حياتنا ،

ألفيت نفسى فى غابة مظلمة

وقد ضللت السراط المستقيم

بالأبيات التى يقدم بها دنكان إلى قلعة مكبث .

هذه القلعة ذات موقع جميل ، فالهواء .

المنعش الحلو ينساب

فى حواسنا الرهيفة

وضيف الصيف هذا ،

الخطاف الذى يسكن الهيكل ، يثبت

بحبه لمسكنه أن أنفاس السماء

تشرح الصدر هنا . فليس ثمة نتوء ، ولا إفريز ،

ولا شرفة ، ولا ركن مناسب ، إلا وتجد هذا الطائر

قد جعل منه فراشه المتأرجح ، ومهده الذى يربى فيه صغاره

حيث ينشأون ويسكنون ، وقد لاحظت

أن الهواء فيه رقيق

ولست أدعى على الإطلاق أننا نتذوق كل شىء فى دانتى ، أو حتى فى بيت واحد منه ، مما يستطيع الإيطالى المثقف أن يتذوقه . غير أنى أعتقد أن ما يضيع عند ترجمة شكسپير إلى الإيطالية أكبر مما يضيع عند ترجمة دانتى إلى الإنجليزية . إذ كيف يتسنى لأجنبى أن يجد فى لغته من الكلمات ما ينقل ذلك المزيج من الوضوح والبعد الذى نجده فى كثير من عبارات شكسپير ؟

لست أبحث فيما إذا كانت لغة دانتى أولغة شكسپير هى الأكثر تفوقا ، لأنى لا أستطيع أن أقبل مثل هذا السؤال : وإنما أنا لا أعدو أن اؤكد أن الاختلافات بينهما هى من نوع يجعل دانتى أيسر على الأجنبى . إن مزايا دانتى لا ترجع إلى أنه كان ذا عبقرية أعظم ، وإنما إلى الحقيقة الماثلة فى أنه كان يكتب فى فترة كانت أوربا فيها ما تزال ، إن قليلا أوكثيرا ، وحدة واحدة . وحتى لو كان تشوسر أو ڤيون معاصرين تماما لدانتى ، لظلا أبعد ، لغويا وجغرافيا ، من مركز أوربا عن دانتى .

غير أن بساطة دانتى لها سبب آخر مفصل . فهو لم يكن يفكر فقط بالطريقة التى كان كل رجل له ثقافته يفكر بها فى أوربا بأكملها حينذاك ، وإنما كان يستخدم منهجا شائعا ومفهوما على نحو شائع ، فى أوربا كلها . ولست أنوى ، فى هذه المقالة ، أن أدخل فى مسائل التفسيرات المتنازع عليها لألجورية دانتى . فالأمر المهم بالنسبة لغرضى هو الحقيقة الماثلة فى أن المنهج الأليجورى كان منهجا محددا ، لا يقتصر على إيطاليا ، والحقيقة – التى تلوح مفارقة فى الظاهر – والماثلة فى أن المنهج

الأليجورى يساعد على تحقيق البساطة والفهم . إننا نميل إلى أن نفكر فى الألجورية على أنها لغز كلمات متقطعة ممل . ونحن نميل إلى أن نربط بينها وبين القصائد البليدة (كقصيدة «قصة الوردة » على أحسن تقدير) ، ونميل – فى القصائد العظيمة – إلى أن نتجاهلها باعتبارها من نافلة القول . وما نغفله – فى حالة مثل حالة دانتى – هو تأثيرها الخاص الذى يجنح إلى جلاء الأسلوب .

ولست أوصى أحدا عند قراءة الأناشيد الأولى من «الجحيم» Inferno لأول مرة – بأن يشغل نفسه بكنه الفهد أو الأسد أو الذئبة . فالأفضل حقيقة ، فى مبدأ الأمر ، ألا يعرف المرء أو يأبه لما تعنيه . إن ما يجمل بنا أن ندرسه ليس معنى الصور بقدر ما هو عكس هذه العملية : أى العملية التى أدت برجل لديه فكرة إلى أن يعبر عنها على شكل صور . علينا أن ننظر فى نمط الذهن الذى كان يجنح – بحكم طبيعته وممارسته – إلى أن يعبر عن نفسه على شكل ألجورية . ولدى الشاعر المقتدر ، تعنى الأليجورية الصور البصرية الواضحة . والصور البصرية الواضحة تزداد حدة حين يكون لها معنى – لا حاجة بنا إلى أن نعرف ذلك المعنى ، ولكننا فى وعينا بالصورة ، ينبغى أن نكون على وعى بأن المعنى موجود هناك أيضا . إن الألجورية ليست غير منهج شعرى واحد ، ولكنها منهج ذو مزايا كبيرة جدا .

إن خيال دانتى خيال **بصرى** ، ولكنه خيال بصرى بمعنى مختلف عن ذلك الذى نصف به الرسام الحديث للطبيعة : فهو بصرى بمعنى أنه عاش فى عصر كان أهله مازالوا يرون رؤى . لقد كانت عادة سيكولوجية ، أنسينا لعبتها ، ولكنها لا تقل عن أى من عاداتنا . فنحن لا نملك سوى الأحلام ، وقد نسينا أن مشاهدة الرؤى – وهى عادة تنسب الآن إلى المنحرفين وغير المتعلمين – كانت ، فى يوم من الأيام ، نوعا من الأحلام أشد دلالة وتشويقا ونظاما . ونحن نعتبر أن من المسلم به أن أحلامنا تنبع من أسفل : وربما كانت نوعية أحلامنا تتأثر من جراء هذا الاعتقاد .

إن كل ما أطلبه من القارىء ، عند هذه المرحلة ، هو أن يخلى ذهنه – إن استطاع – من كل تحيز ضد الأليجورية ، وأن يسلم على الأقل بأنها لم تكن وسيلة لتمكين غير الملهمين من نظم الشعر ، وإنما كانت – فى الواقع – عادة عقلية يمكنها ، حين ترتفع إلى نقطة العبقرية ، أن تصنع شاعرا عظيما ، أو متصوفا أو قديسا عظيما . والألجورية هى التى تمكن القارىء ، الذى ليس دارسا إيطاليا مجيدا ، من أن يستمتع بدانتى . إن الكلام يختلف ، ولكن أعيننا واحدة . ولم تكن الألجورية عرفا إيطاليا محليا وإنما كانت منهجا أوربيا عالميا .

ودانتى إنما يحاول أن يجعلنا نرى ما رآه . ولذلك يستخدم لغة بالغة البساطة واستعارات بالغة القلة ، لأن الأليجورية والاستعارة لا يتواءمان معا . وثمة خاصة فريدة تتسم بها **مقارناته** ، يجمل بنا أن نلاحظها ، مارين بها مرورا سريعا .

ثمة مقارنة أو تشبيه معروف فى الأنشودة الخامسة عشرة العظيمة من «الجحيم» Inferno تلك التى أفردها ماثيو أرنولد ، مصيبا ، بالثناء العالى ، تعتبر مميزة للطريقة التى يستخدم بها دانتى هذه الأشكال من المجاز . إنه يتحدث عن الحشد فى الجحيم ، وقد راح يحدق إليه وإلى دليله فى الضوء المعتم:

si ver noi aguzzavan le ciglia,
come vecchio sartor fa nella cruna.

وأحدوا أبصارهم (عقدوا جبينهم) إلينا ،

كمائك عجوز يحدق فى إبرته .

إن الهدف الوحيد لمثل هذا النمط من التشبيه هو أن يجعلنا نرى على نحو أكثر تحدداً المشهد الذى وضعه دانتى أمامنا فى الأبيات السابقة .

تلوح كالنائمة ،

وكأنها تستعد للإيقاع بأنطونى آخر

فى شراك فتنتها القوية

إن الصورة التى يقدمها شكسبير أعقد بكثير من تلك التى يقدمها دانتى ، وأعقد مما تبدو عليه . إن لها ، من ناحية قواعد اللغة ، شكل نوع من التشبيه («وكأنها») ولكن عبارة «للإيقاع فى شراك» استعارة بطبيعة الحال . غير أنه على حين لايهدف تشبيه دانتى إلا إلى أن يجعلك ترى ، على نحو أكثر وضوحا ، الطريقة التى كان الناس يلوحون عليها ، وعلى حين أنه تفسيرى ، فإن مجاز شكسبير تمددى أكثر منه تعميقى وهدفه هو أنه يضيف إلى ما تراه (إما على خشبة المسرح أو فى خيالك) تذكرة بتلك الجاذبية التى كانت تتسم بها كليوباترا والتى شكلت تاريخها وتاريخ العالم ، وبأن تلك الجاذبية كانت من القوة إلى الحد الذي تسود معه حتى بعد الموت . وهذا المجاز أكثر مراوغة وأعصى على النقل دون معرفة وثيقة باللغة الانجليزية . وبين الرجال الذين يمكنهم أن يقوموا بابتكارات من هذا النوع ، لايكون ثمة معنى للسؤال عمن هو أعظم ، ومن هو أقل . غير أنه لما كانت قصيدة دانتى بأكملها استعارة واحدة واسعة – إن أحببت – فإنه لايكاد يوجد موضع للاستعارة فى تفاصيلها .

وثمة أسباب أدعى إلى أن نعرف قصيدة دانتى جيدا ، جزءا فجزءا فى مبدأ الأمر ، بل وأن نتوقف – على وجه الخصوص – عند تلك الأجزاء التى يحبها المرء أكثر من غيرها فى بداية الأمر ، وذلك لأننا لانستطيع أن نستخلص الدلالة الكاملة لأى جزء من أجزائها بدون أن نعرف القصيدة كلها . فنحن لا نستطيع أن نفهم النقش الذى يعلو بوابة الجحيم :

Giustizia mosse il mio alto Fattore,
Fecemi la divina Potestate.
La Somma Sapienza e il primo Amore.

«إن العدالة قد حركت صانعى العالى ،

وما صنعنى إنما هو القوة المقدسة ، والحكمة الفائقة ، والحب الأول» .

إلى أن نكون قد صعدنا أعلى السموات وعدنا منها . غير أننا نستطيع أن نفهم أول حكاية تستوقف أغلب القراء ، وهى حكاية پاولو وفرانشسكا ، بما يكفى لأن تحركنا ، كما يحركنا أى شعر آخر ، عند قراءتها لأول مرة . وتقدم لنا هذه الحكاية من طريق تشبيهين ، لهما نفس الطبيعة الشارحة للتشبيه الذى أوردته لتوى :

E come gli stornei ne portan l'ali
nel freddo tempo, a schiera a large e piena.
cosi quel fiato gli spiriti mali

وكما تحمل الزرازير أجنحتها ،

فىٰ الفصل البارد ، فى سرب كبير مليء .

E come il gru van cantando lor lai
facendo in aer di sé lunga riga;
cosi vid'io venir, traendu guai;
ombre portate dalla detta briga;

وإذ تمضى الكراكى فى إنشاد أغانيها ،

راسمة خطا طويلا فى الهواء ، كذلك رأيت الظلين الناديين مقبلين ، ينتحبان

وقد حملتهما الرياح الجاهدة .

فنحن نستطيع أن نرى ونشعر بموقف العاشقين الضالين ، رغم أننا لا نفهم بعد المعنى الذى يضفيه دانتى عليه . وحين نأخذ حكاية كهذه فى حد ذاتها فإننا نستطيع

أن نحصل منها على ما نحصل عليه من قراءة مسرحية كاملة لشكسپير . إننا لانستطيع أن نفهم شكسپير من قراءة واحدة له ومن المحقق أننا لانستطيع أن نفهمه من أى مسرحية واحدة له . فثمة علاقة بين مسرحيات شكسپير المختلفة ، حين نتناولها بترتيبها الزمنى وإنه لعمل يستغرق سنوات أن يجازف المرء حتى بتقديم تفسير فردى للنموذج المرتسم على البساط الشكسپيرى . ربما كان هذا النموذج أكبر من نظيره عند دانتى ، ولكنه أقل وضوحا ، فنحن نستطيع أن نقرأ بفهم تام هذه الأبيات :

Noi leggevamo un giorno per diletto
di lancillotto, come amor lo strinse,
soli eravamo e senza alcun sospetto.
per piu fiate gli occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso,
ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Ouando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante
Questi, che mai da me non fia diviso
La bocca mi bacio tutto tremante:

«ذات يوم ، وعلى سبيل التسلية ،
كنا نقرأ عن لانسلوت ، وكيف أن الحب أرهقه ،
وكنا بمفردنا ، بعيدين عن كل ريبة .
وفى عدة مرات دفعت تلك القراءة أعيننا إلى أن تلتقى ، وغيرت من لون وجهينا ،
ولكن لحظة واحدة هى التى غلبتنا على أمرنا .

فعندما قرأنا كيف أن الابتسامة العاشقة قد قبلها مثل ذلك العاشق ، قبلنى ، ذلك الذى لن ينفصل عنى قط، فى فمى ،

وكله رجفة .

ونحن عندما نضع هذه الحكاية في موضعها من «**الكوميديا**» بأكملها ونرى كيف أن هذا العقاب متصل بكل ضروب العقوبات الأخرى ، وبضروب التطهر والثواب ، نستطيع أن نقدر على نحو أفضل السيكولوجية الحاذقة فى بيت فرانشسكا البسيط :

se fosse amico il re dell universo

لو أن ملك الكون كان لنا صديقا ..

أو هذا البيت :

Amor, che a nullo amato amar perdona

الحب الذى لايسمح بعذر لحب المحبوب ...

أو ، بالتأكيد ، البيت الذى سقته لتوى :

questi, che mai da non fia diviso

هو الذي لن ينفصل عني قط

وإذ نمضى عبر «**الجحيم**» **Inferno** ، عند قرأته لأول مرة ، نجد سلسلة متتابعة من الصور الوهمية ، وإن تكن واضحة ، من صور متسقة من حيث أن كلا منها يدعم أخراها ، ولمحات من أفراد صاروا لاينسون بفضل عبارة كاملة كتلك التى يقولها فاريناتا دجلى أوبرتى الفخور .

ed eis orgea col petto e colla fronte,
come avesse lo inferno in gran dispitto

نهض منتصبا بصدره ووجهه ،

وكأنه يضمر احتقارا عظيما للجحيم .

وكذلك حكايات معينة أطول ، تظل منفصلة فى الذاكرة . وأظن أن من بين تلك الحكايات التى تنطبع فى الذهن أكثر من غيرها ، عند قراءتها لأول مرة حكاية برونيتو لاتينى (الأنشودة الخامسة عشرة) ويوليسيز (الأنشودة السادسة والعشرون) وبرتراند دى بورن (الأنشودة الثامنة والعشرون) وادامو دى برسكيا (الأنشودة الثلاثون) وأوجولينو (الأنشودة الثالثة والثلاثون) .

ورغم أنى أظن أن من الخطأ أن نتخطى شيئا ، وأجد من الأفضل كثيرا أن ننتظر هذه الحكايات إلى أن نصل إليها فى أوانها المعلوم ، فإنه من المحقق أنها تظل فى ذاكرتى باعتبارها تلك الأجزاء التى كانت أول ما أقنعنى فى «**الجحيم**» **Inferno** وخاصة حكايتى برونيتو ويوليسيز ، التى لم يعدنى لها أى مقتطفات أو إلماعة . ومن الممكن أن نضع هاتين الحكايتين جنبا إلى جنب : لأن الأولى منهما هى بمثابة شهادة دانتى عن أستاذ للفنون محبوب ، والثانية هى إعادته بناء شخصية أسطورية من الملاحم القديمة ، ومع ذلك فإن لكلتيهما خاصة **المفاجأة** التى أعلن پو أنها أساسية للشعر . وليس هناك ما يمثل هذه المفاجأة ، فى أعلى درجاتها ، خيرا من الأبيات

الختامية التى يستبعد دانتى بها الأستاذ الملعون الذى يحبه ويحترمه .

Poi si rivolse, e parve di coloro
Che corrono a Verona il drappo verde
per la campagna, a parve di costoro
quegli che vince e non colui che perde.

ثم ولانا ظهره ، ولاح كواحد من أولئك الذين يتسابقون على قطعة القماش الخضراء (العلم) فى ڤيرونا ،

عبر الحقل المفتوح ، ومن بينهم ، لاح كالفائز وليس كالخاسر .

ولا يحتاج المرء إلى أن يعرف شيئا عن السباق على لفافة القماش الأخضر كى تصيبه هذه الأبيات . وفى جعل برونيتو ، الساقط كل هذا السقوط «يجرى كالفائز» نجد إضفاء لصفة على العقاب ، من نوع لا ينتمى إلا لأعظم أنماط الشعر . وهكذا نجد أن يوليسيز ، غير مرئى فى موجة اللهب ذات القرون :

Lo maggior corno della fiamma antica
comincio a crollarsi mormorando
pur come quella cui vento affatica
Indi la cima qua e la menando
come fosse la lingua che parlasse
gitto voce di fuori e disse Quando
mi diparti de Circe, che sottrasse
me piu d'un anno la presso a Gaeta..."

«وشرع القرن الأكبر للهب القديم يهتز ، متمتا ، كلهيب يجاهد فى مهب الرياح . وإذ راح يتحرك جيئة وذهوبا ، فإن قمته – وكأنها اللسان الذى يتكلم – أطلقت صوتا وقالت : « تركت سيرسى ، التى استبقتنى

أكثر من عام هناك ، قرب جيتا ... »

إنما هو مخلوق من صنع الخيال الشعرى الصرف ، يمكن إدراكه منفصلا عن مكانه وزمانه وتصميم القصيدة . وقد تستوقفنا حكاية يوليسيز ، فى مبدأ الأمر ، باعتبارها نوعا من الاستطراد ، وخروجا عن الموضوع ، وتهاونا من جانب دانتى ، إذ يتخفف من قيود خطته المسيحية . غيرأننا عندما نعرف القصيدة كاملة ، نتبين مدى

المكر والاقناع اللذين أحال بهما دانتى إلى شخصيات حقيقية معاصريه وأصدقاءه وأعداءه وشخصيات عصره الحديثة وشخصيات أسطورية أو مأخوذة من الكتاب المقدس ، وشخصيات من القصص القديم . لقد وجه إليه اللوم أو سخر منه لأنه أرضى ضغائنه الشخصية بوضعه رجالا كان يعرفهم ويكرههم فى الجحيم : غيرأن هؤلاء الرجال ، مثل يوليسيز ، يتحولون إلى شىء آخر فى مجموع القصيدة ، لأن الواقعى وغير الواقعى إنما يمثلان أنماطا من الخطيئة والمعاناة والخطأ والجدارة ، ويغدون جميعا على نفس الدرجة من الواقعية ، ومعاصرين . وإخال أن حكاية يوليسيز ، على وجه الخصوص «ممتعة عند القراءة» بفضل سردها القصصى المباشر المستمر ، ولأنه بالنسبة للقارىء الانجليزى فإن مقارنتها بقصيدة تنسون - وهى قصيدة كاملة ، حتى هذا الحد - من شأنها أن تعلمه الكثير . وجديربنا أن نلاحظ درجة **التبسيط** الأكبر كثيرا فى صورة دانتى من تلك القصة . إن تنسون - شأنه فى ذلك شأن أغلب الشعراء ، بل شأن أغلب من نصفهم بأنهم شعراء عظماء - يحدث تأثيره من طريق قدر معين من القسر ، وهكذا فإن بيته عن البحر الذى

يتأوه بعدة أصوات

إنما هو نموذج حى للفرجيلية - التنسونية ، ولكنه أشد شاعرية ، حين يقارن بدانتى ، من أن يبلغ مرتبة أعلى أنواع الشعر. (وشكسبير وحده هو الذى يستطيع أن يكون على هذه الدرجة من «الشاعرية» بدون أى إشعارلنا بأنه يحمل أبياته أكثر مما تطيق ، أو يشتت انتباهنا عن النقطة الأساسية :

ضعوا سيوفكم اللامعة فى أغمادهما ، وإلا أصدأها الطل .

ويمر يوليسيز ورفاقه على ظهر السفنية بأعمدة هرقل ، ذلك «المر الضيق».

ov Ercole sengo li suoi riguardi
accio che I'uom pis oltre non si metta.

«حيث وضع هرقل علاماته ، حتى لا يتعداها بشر»

'O frati' dissi, 'che per cento milia
PERIGLI siete guinti all occidente
a questa tanto pi cciola vigilia
de vostri sensi, ch e del rimanente
non vogliate negar l'esperienza
di retro al sol, del mondo senza gente
Considerate la vostra semenza

fatti non foste a viver come bruti
ma per seguir virtute e conoscenza

«قلت : أيها الأخوة : يا من وصلتم إلى الغرب عبر مائة ألف خطر ،

لا تحرموا يقظة حواسكم البالغة القصر فى الفترة الباقية (قيد الحياة) من تجربة العالم الذى يخلو من البشر ، ويقع وراء الشمس .

وانظروا إلى طبيعتكم ، فأنتم لم تصنعوا بحيث تعيشون كالدواب ،

وإنما لتسعوا وراء الفضيلة والمعرفة» .

ويستمرون فى رحلتهم إلى أن نجد فجأة :

n'apparve una montagna bruna
par la distanza, e parvemi alta tanto
quanto veduta non n'aveva alcuna.
Noi ci allegrammo, e tosto torno in pianto
ché dalla nuova terra un turbo nacque.
e percosse del legno il primo canto
Tre volte il fe'girar con tutte l'acque
alla quarta levar la poppa in suso,
e la prora ire in giu, com altrui piacque
infin che il mar fu sopra noi richiuso

«وظهر جبل بنى على مبعدة ولاح لى أنه أعلى جبل رأيته فى حياتى فابتهجنا ولكن فرحتنا سرعان ما استحالت إلى بكاء ؛ لأن عاصفة هبت من الأرض الجديدة ، وأدركت رأس سفينتنا . فدارت ثلاثًا بين المياه ، وفى المرة الرابعة انشق عجز السفننة ، وكسرها عند الرأس ، على النحو الذى يروق شخصا آخر ،

إلى أن انطبق البحر علينا» .

إن قصة يوليسيز ، كما يرويها دانتى ، تلوح أشبه بقصة مغامرات مباشرة ، وقصة أحسن سردها من النوع الذى يرويه رجال البحر . أما يوليسز تنسون فإنه ، فى المحل الأول ، شاعر شديد الوعى بذاته . إن قصيدة تنسون مسطحة وليس لها سوى بعدين ، وليس فيها أكثر مما يستطيع الإنجليزى العادى الذى يقدر على الشعور بالجمال اللفظى أن يراه ونحن لا نحتاج ، فى مبدأ الأمر ، إلى أن نعرف أى جبل كان

ذلك الجبل ، أو ما الذى تعنيه كلمات «على النحو الذى يروق شخصا آخر» ، كيما نشعر أن لمعنى دانتى أعماقا أبعد .

ومرة أخرى يجمل بنا أن نوضح كم كان دانتى مصيبا عندما قدم ، بين شخصياته التاريخية ، شخصية واحدة على الأقل ما كان ليمكن أن تكون ، حتى فى نظره ، أكثر من شخصية خيالية . ذلك أن «الجحيم» Inferno تخلو من أى أثر للصغار أو التعسف فى اختيار دانتى لمن حاقت عليهم اللعنة . وهى تذكرنا بأن الجحيم ليس مكانا ، وإنما هو حالة ، وأن الإنسان يخبر اللعنة أو البركة مع مخلوقات خياله ، مثلما يخبرهما مع البشر الذين عاشوا فعلا ، وأن الجحيم - وإن يكن حالة - لا سبيل إلى التفكير فيه وربما لا يمكن تجربته إلا من طريق إسقاط صور حسية - وأنه ربما يكون لبعث الجسد معنى أعمق مما نفهمه من هذه العبارة . ولكن هذه الأفكار لا تواتى المرء إلا بعد عدة قراءات (للقصيدة) وهى ليست لازمة للاستمتاع الشعرى بها أول مرة .

إن خبرة القصيدة إنما هى خبرة لحظة زمنية وخبرة عمر كامل فى آن واحد . وهى تشبه كثيرا خبراتنا الأشد حدة مع سائر البشر . فهناك لحظة أولى أو باكرة هى لحظة فريدة : لحظة صدمة ومفاجأة ، بل ورعب : أنا الرب إلهك (Ego dominus tuus) ، لحظة لا يمكن أن تنسى ، ولكنها لا تتكرر كاملة قط ، وهى مع ذلك خليقة بأن تجدب من المغزى إذا هى لم تعش فى كل من الخبرة أكبر منها : وتبقى داخل إحساس أعمق وأهدأ . إن المرء يجاوز أغلب القصائد ويتخطاها كما يجاوز أغلب العواطف الإنسانية ويتخطاها : أما قصيدة دانتى فهى واحدة من تلك القصائد التى حسب المرء أن يأمل فى أن ينضج إلى الحد الذى يؤهله لأن يتمشى معها ، عند نهاية عمره .

ومن المحتمل أن تكون الأنشودة الأخيرة (الرابعة والثلاثون) هى أصعب الأناشيد جميعا عند القراءة الأولى . وقد تلوح صورة الشيطان سخرية ، خاصة إذا كنا قد وضعنا فى أذهاننا بطل ميلتون البيرونى المتموج الخصلات ، فهو أقرب إلى أن يكون أحد الشياطين المرسومين على الصور الجصية فى سينا . ومن المحقق أن روح الشر لا يمكن حصرها فى صورة واحدة ومكان واحد بأكثر مما يمكن حصر الروح القدس . وإنى لأعترف بأنى أجنح إلى أن أتلقى من دانتى انطباعا بشيطان يعانى كالأرواح الإنسانية التى حاقت عليها اللعنة ، على حين أشعر بأن **نوع** المعاناة التى تخبرها روح الشر ينبغى أن تصور على نحو مختلف تماما . وكل ما أستطيع أن أقوله هو أن دانتى قد استخلص أحسن ما يمكن استخلاصه من وظيفة رديئة . وهو عندما يضع بروتس ، بروتس النبيل ،

وكاسيوس إلى جانب يهوذا الا سخريوطى ، سيزعج أيضا - فى مبدأ الأمر - القارىء الإنجليزى الذى لابد أن يكون بروتس وكاسيوس فى نظره هما بروتس وكاسيوس اللذين صورهما شكسبير : غير أنه إذا كان تبريرى ليوليسيز سليما ، فسيكون وجود بروتس وكاسيوس هنا سليما هو الآخر . ولئن نفر أحد من الأنشودة الأخيرة فى «الجحيم» Inferno فإن كل ما أستطيع أن أطلبه منه هو أن ينتظر إلى أن يقرأ ويعيش سنوات مع الأنشودة الأخيرة فى «الفردوس» Paradi-so التى هى ، فى رأيى ، أعلى نقطة وصل إليها الشعر طوال تاريخه أو يمكنه أن يصل إليها فى يوم من الأيام ، والتى يعوض دانتى فيها بوفرة أى عيب فى الأنشودة الرابعة والثلاثين من «الجحيم» Inferno غير أنه ربما كان من الأفضل ، عند قراءتنا لـ «الجحيم» Inferno لأول مرة ، أن نحذف الأنشودة الأخيرة ، ونعود إلى بداية الأنشودة الثالثة :

Per me si va nella citta, dolente,
Per me si va nell eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.
Giustizia mosse il mio alto Fattore,
fecemi la divina Potestate,
Ia somma Sapienza e il primo Amore.

«إن العدالة قد حركت صانعى العالى ، وما صنعنى إنما هو القوة المقدسة ، والحكمة الفائقة ، والحب الأول» .

- ٢ -

المطهر PURGATORIO والفردوس PARADISO

فى علم أو فن كتابة الشعر تعلم المرء من «**الجحيم**» **Inferno** أن أعظم الشعر يمكن أن يكتب بأكبر قدر من القصد فى الكلمات ، وبأكبر قدر من التقشف فى استخدام الاستعارة والتشبيه ، والجمال اللفظى والرشاقة . وعندما أؤكد أننا نستطيع أن نتعلم من دانتى أكثر مما نستطيع أن نتعلم من أى شاعر إنجليزى طريقة كتابة الشعر فإني لا أعني بذلك على الإطلاق أن طريقة دانتى هى الطريقة الوحيدة الصحيحة أو أن دانتى بناء على ذلك **أعظم** من شكسبير أو من أى شاعر إنجليزى آخر . وأضع معناى فى كلمات أخرى فأقول : إن دانتى يمكن أن يكون أقل **ضررا** من شكسبير لأى شخص يحاول أن يتعلم أن يكتب الشعر . فأغلب الشعراء الإنجليز العظماء **لايقلدون** على نحو لم يكن متوافرا فى دانتى . وإذا أنت حاولت أن تحاكى شكسبير فمن المحقق أنك ستخرج بسلسلة من التشويهات المتكلفة ، المتعملة والغليظة ، للغة . ذلك أن لغة كل شاعر إنجليزى عظيم إنما هى لغة خاصة به . أما لغة دانتى فهى تمثل بلوغ لغة عامة مرحلة الكمال . وهى ، بمعنى من المعانى ، أقل تحليقا من لغة دريدن أو پوپ . وإذا أنت تابعت دانتى دون أن تكون لديك الموهبة ، فستكون – على أسوأ تقدير – عاجزا عن التحليق ورتيبا . أما إذا تابعت شكسپير أو پوپ دون أن تكون لديك الموهبة فستجعل من نفسك أحمق غاية الحمق .

غير أنه إذا كان المرء قد تعلم هذا من « الجحيم» Inferno فإن ثمة أشياء أخرى نتعلمها من القسمين الآخرين التاليين من تلك القصيدة . فمن « المطهر» Purgatorio يتعلم المرء أن التقرير الفلسفى المباشر يمكن أن يكون شعرا عظيما ومن « الفردوس» Paradiso يتعلم أن **حالات من الغبطة** ، موغلة فى الرهافة والبعد، يمكن أن تكون مادة للشعر العظيم . وتدريجيا ننتهى إلى الإقرار بأن شكسبير يفهم مدى الحياة الإنسانية وتنوعها أكثر مما يفعل دانتى ، على حين أن دانتى يفهم درجات أعمق من الانحطاط ودرجات أعلى من السمو . ونحن نصل إلى حكمة أبعد مدى عندما نتبين بوضوح أن هذا يومىء إلى أن الرجلين متساويان .

ومن ناحية أخرى فإن «المطهر» **Purgatorio** و «الفردوس» **Paradiso** ينتميان ، من زاوية الفهم ، إلى مجموعة أخرى واحدة . ومن الواضح أنه أيسر على المرء أن

يتقبل اللعنة ، كمادة للشعر ، من أن يتقبل التطهر أو الغبطة ، لأن اللعنة أقرب إلى فهم الذهن الحديث من هذين الأمرين . وإنى لأصر على أنه ليس يمكن فهم معنى «**الجحيم**» **Inferno** فهما كاملا بدون تذوق الجزئين اللذين يليانه، وإن كان ذا معنى كاف لذاته وفى حد ذاته عند القراءات القليلة الأولى . ومن المحقق أن «**المطهر**» **Purgatorio** هو – فيما أظن – أصعب الأجزاء الثلاثة . إذ أنه لا يمكن الاستمتاع به فى حد ذاته مثلما يمكن الاستمتاع بـ «**الجحيم**» **Inferno** ولا يمكن الاستمتاع به كمجرد بقية لـ «**الجحيم**» **Inferno** وإنما هو يتطلب تذوقا لـ «الفردوس» Paradiso أيضا ، مما يعنى أن القراءة الأولى له معنتة وغير مجزية . فـ«**المطهر**» **Purgatorio** لا يبدأ فى جلاء جماله لنا إلا بعد أن نكون قد قرأنا العمل بأكمله حتى نهاية «الفردوس» Paradiso ، ثم أعدنا قراءة «الجحيم» Inferno وذلك لأن اللعنة ، بل والغبطة ، أشد إثارة للمشاعر من التطهير .

وفى مقابل ذلك نجد فى «**المطهر**» **Purgatorio** بضع حكايات من شأنها – إذا جازلى أن أستخدم هذا التعبير – أن «ترفعنا» من «**الجحيم**» **Inferno** (باعتبار ذلك مقابلا للحكايات التى تهبط بنا إليه) ، أكثر من غيرها . ولا يجمل بنا أن نتوقف كيما نوجه أنفسنا إلى الفلك الجديد لجبل المطهر . وإنما يجب علينا أن نتوقف أولا مع ظلال كاسيلا وما نفرد المذبوحين ، وكذلك على وجه الخصوص بونكونت ولا بيا ، أولئك الذين أنقذت أرواحهم من الجحيم فى آخر لحظة .

Io fui di montefeltro, io son Buonconte
Giovanna o altri non ha di me cura
per ch' io votra costor con bassa fronte'
Ed io alui, Qual forza o qual ventura
ti travi' o si fuor di Campaldino
che non si seppe mai tua sepoltura?
Oh rispos, egli, a pie del casentino
traversa un acqua che he nome I' Archiano
Che sopra I Ermo nasce in Apennino,
Dove il vocabol suo diventa vano
arriva io forato nella gola,
fuggendo a piede e sanguinando il piano
Quivi perdei la vista a la parola

nel nome di Maria finii e quivi,
Caddi, e rimase la mia carne sola

كنت من منتيفلترو ، أنا بونكونت

لا جيوفانا ولا أى شخص آخر يعنى بى ومن ثم فإنى أمضى مع هؤلاء ، خافض الجبين ،

قلت له : أى قوة أو مصادفة تلك التى ابتعدت بك كل هذا البعد عن كامبالدينو ،

حتى ظل مكان رفاتك مجهولا على الدوام ؟

فقال : أواه ، عند قدمى كاسفتينو

يعبر جدول يدعى أرشيانو ، ويرتفع بين جبال الابنين ، فوق الصومعة . وإلى هناك ، حيث ضاع الإسم ، جئت مطعون الحلق ، هاربا على قدمى ، والدم يتقطر منى على السهل . وهناك فارقنى بصرى ، وأنهيت كلامى بأن (صحت) باسم مريم وهناك سقطت وبقى لحمى وحده»

وعندما ينتهى بونكونت من قصته ، تتحدث الروح الثالثة قائلة :

Deh, quando tu sarai tornato al mondo.
e riposate della lunga via,
Seguito il terzo spirito al secondo
ricorditi di me che son la pia;
Siena mi fe, disfecemi Maremma,
salsi colui che innanellata, pria
disposando, m'avea con la sua gemma,

«أضرع إليك ، حين تعود إلى الدنيا ،

وتستريح من رحلتك الطويلة ،

هكذا تابعت الروح الثالثة الحديث بعد الروح الثانية .

«تذكرنى أنا بيا

لقد ولدتنى سينا ، وأهلكتنى ماريما :

يعلم هذا الذي ، بعد الخطبة ، تزوجنى بخاتمه .

وثانى حكاية تؤثر فى القارىء القادم لتوه من «**الجحيم**» **Inferno** هى اللقاء مع الشاعر سورديلو (الأنشودة السادسة) ، الروح التى لاحت .

altera e disdegnosa
e nel mover degli occhi enesta e tarda,

متكبرا ومزدريا ،

شامخا وبطيئا ، فى حركة عينيه

E il dolce duca incominicava
'Mantova' ... e I ombra, tutta in se romita,
surse ver la Ii del loco ove pria stava
dicendo : O Mantovauo io son Sordello
della tua terra' E l'un laltra abbracciara

«وشرع الدليل الرفيق (فرجيل) يقول :

«مانتتو» .. فوثب إليه الظل ، وقد استخفه الطرب فجأة ، من المكان الذى كان يقف فيه فى مبدأ الأمر ، وقال : إيه أيتها المانتوى ، أنا سورد يلو

من أرضك .. وعانق كل منها صاحبه» .

وهذا اللقاء مع سورديلو a guisa di leon quando si posa كمثل أسد مضطجع ، ليس أكثر تحريكا للمشاعر من اللقاء مع الشاعر ستاتيوس فى الأنشودة الواحدة والعشرين ، فستاتيوس ، حين يتعرف على أستاذه ڤرجيل ، ينحنى ليمسك بقدميه ، ولكن ڤرجيل يرد عليه قائلا – إنها الروح الضالة تتحدث إلى الروح التى أنقذت :

Frate
non far, che tu se ombra, ed ombra veda
Ed di surgendo Or puoi la quanti tate
comprender dell amor ch' a te m scalda, quando dismento nostra vanitate,
trattando l'ombre come cosa sald:

«أيها الأخ !

لا تفعل ، فأنت لست سوى ظل ،

ومـا تـراه ليس إلا ظـلا وعند ذلك قال الآخر وهو ينهض : «الآن تستطيع أن تدرك مقدار الحب الذى يملأ قلبى لك ،

حتى أنى أنسى فراغنا ، وأعامل الظلال كما لو كانت شيئا صلبا» .

وإن آخر «حكاية» يمكن مقارنتها بحكايات «الجحيم» **Inferno** هى اللقـاء مع أسلاف دانتى ، جويدو وجوينيتشيلى وأرنو دانيل (الأنشودة السادسة والعشرون) ، وفى هذه الأنشودة نجد أن الشهوانيين يتطهرون فى اللهيب . ومع ذلك نرى بوضوح كم يختلف لهب المطهر عن لهب الجحيم ، ففى الجحيم ينبع العذاب من عين طبيعة الملعونين أنفسهم ، ويعبر عن جوهرهم . إنهم يتلوون فى عذاب طبيعتهم الخاصة المنحرفة دائما . أما فى المطهر فإن عذاب اللهيب يتقبله التائهون عن عمد وعن وعى . وعندما يدنو دانتى ومعه ڤرجيل من هذه الأرواح الموجودة فى لهيب المطهر ، تحتشد الأرواح حوله .

Poi verso me, quanto potevan farsi
certi si feron, sempre con riguardo
di non uscir dove non fossero arsi.

ثم اتجه بعضهم نحوى ، أطول مسافة يستطيعونها ، ولكن دون أن يغفلوا عن ألا يقتربوا إلى الحد الذى يبعدهم عن النار» .

إن الأرواح الموجودة فى المطهر تعانى لأنها **ترغب** فى أن **تعانى** من أجل التطهر . ولنلاحظ أنها تعانى على نحو أشد فاعلية وحدة باعتبارها أرواحا تتأهب للبركة ، من معاناة ڤرجيل فى الليمبو الأبدى . ففى معاناتها ثمة أمل ، أما خدر فرجيل فليس فيه أمل . وهذا هو الفرق بينهما ، وتنتهى القصيدة بأبيات أرنودانيل الفائقة ، بلسانه البروڤنسالى :

Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan
Comsiros vei la passada folor,
e vei jausen lo jorn, Qu' esper, denan.
Ara vos prec, per auella vals que vos
guida al som de l' escalina,
sovegna vos a temps de ma dolor
poi s ascose nel foco che gli affina.

« أنا أرنو ، الذى يبكى ويمضى فى الغناء .

إنى أرى ، فى فكرى ، كل حماقة الماضى .

وأرى ، فرحا ، اليوم الذى آمل فيه ، يمتد أمامى .

ومن ثم فإنى الآن أضرع إليك ، باسم تلك الفضيلة التى تقودك إلى أعلى درجات السلم ، أن تتذكر ، حين يأزف الوقت ، ألمى

ثم غاص راجعا إلى تلك النار التى تطهرهم» .

فهذه الحكايات العالية هى التى ينبغى على القارىء ، وقد ولج **«الجحيم» Infer-no** ، أن يبدأ بالتعلق بها ، إلى أن يبلغ شاطىء نهر النسيان ، وماتيلدا وأول مرأى لبياتريس . وفى الأناشيد الأخيرة (٢٩-٣٣) من «المطهر» Purgatorio نجد أنفسنا وقد بلغنا عالم «الفردوس» Paradiso فعلا .

غير أنه بين هذه الحكايات توجد قصة صعود الجبل ، مع لقاءات ، ورؤى ، وشروح فلسفية كلها هام ، وكلها صعب على القارىء الذى لم يتلق ثقافة فى هذه الموضوعات ومن ثم فإنه يجدها أقل إثارة من عالم الوهم المستمر فى «الجحيم» Inferno . لقد كانت الألجورية فى **«الجحيم» Inferno** سهلة الابتلاع أو الإغفال ، لأنه كان بوسعنا – إن جاز لى أن استخدم هذا التعبير – أن نمسك بطرفها العينى ، وتحققها على شكل صور . غير أننا عندما نصعد من الجحيم إلى النعيم نغدو مطالبين ، أكثر فأكثر ، بأن ندرك كل شىء ، من الفكرة إلى الصورة .

وهنا لابد لى من أن أخرج عن موضوعى ، قبل أن أتناول قطعة فلسفية ، بوجه خاص ، من **«المطهر» Purgatorio** ، لأتحدث عن طبيعة الاعتقاد . وكل ما أرغب فيه هو أن أومىء إلى بعض نتائج تجريبية معينة توصلت إليها – وقد يكون لها تأثير فى قراءتنا لـ «المطهر» Purgatorio .

إن دين **دانتى** للقديس **توما الاكوينى** ، كدينه (الأقل كثيرا) **لفرجيل** ، لمما يمكن بسهولة المبالغة فى تقدير مداه ، لأنه لا ينبغى علينا أن ننسى أن دانتى قرأ واستخدم فلاسفة عظماء آخرين من فلاسفة العصور الوسطى . ومع ذلك فإن مسألة ما أخذه دانتى عن الأكوينى ، وما أخذه عن المصادر الأخرى ، إنما هى مسألة قد عالجها كتاب آخرون ، ولاصلة لها بمقالتى الحالية . غير أن قضية ما كان **دانتى** «يؤمن به» مسألة متصلة بالموضوع دائما . إنها ما كانت لتهم لو كان العالم ينقسم إلى أشخاص يمكنهم أن يتناولوا الشعر ببساطة ، على ما هو عليه ، وأشخاص لا يمكنهم أن يتناولوه أساسا – لأنه لو كان الأمر كذلك لما كان هناك ما يدعو إلى الحديث عن هذه القضية مع الأولين ، ولا جدوى من الحديث عنها مع الآخرين . غير أن أغلبنا مفتقرون إلى الخلوص من الشوائب ، ومعرضون لأن يخلطوا بين الأمور ، ومن ثم كان تبرير كتابة الكتب عن

الكتب ، على أمل توضيح الأمور .

إن النقطة التى أريد أن أبرزها هي أنك لا تستطيع أن **تتجاهل** معتقدات دانتي الفلسفية واللاهوتية ، أو أن تتخطى القطع التى تعبر عنها على أوضح نحو . ولكنك - من الناحية الأخرى - لست مطالبا بأن تؤمن بها أنت نفسك . من الخطأ أن تعلن أن ثمة أجزاء من **«الكوميديا الإلهية»** لا تشوق غير الكاثوليكيين أو أهل العصور الوسطى . ذلك أن ثمة اختلافا (لا أعدو هنا أن أؤكده) بين **الاعتقاد** الفلسفى **والموافقة** الشعرية . ولست على يقين من أنه لا يوجد ما يعادل هذا الاختلاف فى الضخامة بين الاعتقاد الفلسفى والاعتقاد العلمى ، ولكن هذا الاختلاف لم يبدأ فى الظهور إلا الآن ، ومن المحقق أنه لم يكن واضحا فى القرن الثالث عشر . ينبغى عليك ، عند قراءتك دانتي ، أن تلج عالم كاثوليكية القرن الثالث عشر ، وهو عالم مختلف عن عالم الكاثوليكية الحديثة ، كما أن عالمه الفيزيائى مختلف عن عالم الفيزياء الحديثة . وأنت لست مطالبا بأن تؤمن بما كان دانتي يؤمن به ، لأن إيمانك هذا لن يزيدك فهما وتذوقا له مثقال ذرة ، ولكنك مطالب بأن تفهم ما كان يؤمن به أكثر وأكثر . وإذا أنت كنت قادرا على أن تقرأ الشعر من حيث هو شعر ، فسـ «تؤمن» بلاهوت دانتي ، تماما مثلما تؤمن بأن رحلته كانت حقيقة مادية : أى أنك ستعلق كلا من الاعتقاد والانكار . ولن أنكر أنه قد يكون أيسر ، من الناحية العملية ، على الكاثوليكى أن يدرك المعنى فى عدة قطع ، مما هو الشأن مع اللاأدرى العادى ولكن هذا ليس راجعا إلى أن الكاثوليكى يؤمن ، وإنما إلى أنه تثقف فى هذا الصدد ، إنها مسألة معرفة وجهل ، لا اعتقاد أوشك ، والنقطة الأساسية هى أن قصيدة دانتي كل ، وأنه ينبغى عليك ، فى نهاية الأمر ، أن تفهم كل جزء منها ، لكى تفهم أى جزء .

أضف إلى ذلك أننا نستطيع أن نفرق بين ما كان دانتي يؤمن به كشاعر وما كان يؤمن به كإنسان . ومن الناحية العملية فإنه ليس من المحتمل أن يتمكن حتى شاعر عظيم كدانتي من أن ينشىء «الكوميديا» على أساس من الفهم وحده ، وبدون عقيدة . غير أن عقيدته الخاصة تغدو شيئا مختلفا حين تغدو شعرا . وإنه لمن الشائق أن نجازف بالقول بأن هذا يصدق على دانتي أكثر مما يصدق على أى شاعر فلسفى آخر . ففى حالة جوته ، على سبيل المثال ، كثيرا ما أشعر على نحو حاد بأن «هذا هو ما كان جوته الرجل يؤمن به ، وذلك بدلا من أن أقتصر على ولوج العالم الذى خلقه جوته ، وكذلك الشأن مع لوكريتيوس ، غير أنه أقل من ذلك وضوحا فى حالة الباجافادجيتا التى أعدها ثانى قصيدة فلسفية تلى فى العظمة «الكوميديا الإلهية» على قدر خبرتى . وتلك هى ميزة نسق تقليدى متسق من العقيدة والأخلاق كالكاثوليكية : إنها تقف

منفصلة – من أجل فهمها والموافقة عليها حتى دون إيمان بها – عن الفرد الذى يجهر بها . أما جوته فيثير فى دائما شعورا قويا بعدم الإيمان بما يؤمن به : وهو ما لا يفعله دانتى . وأعتقد أن هذا راجع إلى أن دانتى هو الشاعر الأخلص ، لا إلى أنى أشد تعاطفا مع دانتى الرجل منى مع جوته الرجل .

إلا أنه لا يجمل بنا أن نتناول دانتي على أنه الأكويني ، ولا أن نتناول الأكويني على أنه دانتى . فهذا خليق بأن يكون خطأ محزنا فى علم النفس . إن اتجاه الاعتقاد لرجل يقرأ «الخلاصة» Summa ينبغي أن يكون مختلفا عن اتجاه الاعتقاد لرجل يقرأ دانتى ، حتى إذا كان الذى يقرأهما شخصا واحدا ، وكان هذا الشخص كاثوليكيا .

ليس من الضرورى أن تكون قد قرأت «الخلاصة» «Summa» (وهو ما يعني عامة ، من الناحية الفعلية ، قراءة كتيب عنها) كيما تفهم دانتى . غير أنه من الضرورى أن تقرأ القطع الفلسفية فى دانتى بتواضع الشخص الذى يزور عالما جديدا ويعترف بأن (فهم) كل جزء فيه ضرورى (لفهم) الكل . إن الشيء الضرورى لفهم شعر «المطهر» **Purgatorio** ليس هو التصديق ، وإنما تعليق التصديق . فالجهد المطلوب من أى قارىء حديث لكى يقبل منهج دانتى الأليجورى لا يقل ضخامة عن الجهد المطلوب من اللاأدرى لكى يقبل لاهوته .

وعندما أتحدث عن الفهم لا أعنى بذلك مجرد المعرفة بالكتب أو الكلمات ولا أعنى الاعتقاد : وإنما أعنى حالة ذهنية ، يرى المرء فيها معتقدات معينة ، كترتيب الخطايا المهلكة ، حيث الخيانة والكبرياء أخطر من الشهوة ، وحيث اليأس هو أخطر الخطايا جميعا ، على أنها معتقدات **ممكنة** ، بحيث نؤجل حكمنا عليها تماما .

ونحن فى الأنشودة السادسة عشرة من «المطهر» Purgatorio نلتقى بماركو لومباردو الذى يتحدث ببعض التفصيل عن حرية الإرادة وعن النفس :

Esce di mano a lui, che la vagheggia
prima ché sia, a guisa di fanciulla
che piangendo e ridend pargoleggiap,
I,anima sem plicetta, che sa nulla,
salvo che, mossa da lieto fattore.
volentier torna a cio che la trastulla.
Di piaciol bene in pria sente sapore,
quivi s'inganna, e retro ad esso corre,

se guida o fren non torce suo amore,
Onde convane legge per fren porre,
convenne rege averl, che discernesse
della verea cittade alnen la torre.

من بين يديه – ذلك الذى يحبها قبل أن تكون – تخرج كمثل طفل صغير يلعب ، باكيا وضاحكا ، الروح البسيطة التى لاتعرف شيئا خلا أنها ، إذ تجيء من بين يدى خالق فرح ، تتحول عن طيب خاطر إلى كل ما يدخل عليها البهجة . فهى فى مبدأ الأمر ، تتذوق نكهة المسرات البسيطة ثم يغرر بها فتسعى وراءها ، إن لم يمنعها مرشد أو رادع . ومن هنا كانت الحاجة إلى قوانين تكون رادعا ، وكانت الحاجة إلى حاكم يرى ، على الأقل ، عن بعد ، برج المدينة الحقة» .

وفيما بعد (الأنشودة السابعة عشرة) نجد أن ڤرجيل نفسه هو الذى يلقن دانتى طبيعة الحب :

'Ne creator né creatura mai.'
Cominnio ei. figliuol, fu senza amore.
o naturale o d'amimo: e tu il sai
Lo natural é sempre senza errore.
ma l'altro puote errar per malo obbietto.
o per poco o per troppo di vigore.
Mentre ch'egli e'ne'primo ben diretto.
e ne' secondi se stesso misura.
esser non puo cagion di mai diletto
ma, quando ai mal sa torce, o con piu cura
o con men che non dee corre nel bene. contra il fattore adopra sua fatura
Quinci comprender puoi ch'esser conviene amor sementa in voi d'ogni virtute.
a dogni operazion che merta pene.

«وشرع يقول» : إنه لا الخالق ولا المخلوق ، يا بنى ، قد خلا قط من الحب ، طبيعيا أو عقلانيا ، وأنت تعلم ذلك .

إن الحب الطبيعى يخلو دوما من الخطأ ، ولكن الآخر قد يخطىء ، بأن يخطىء هدفه أو من خلال إسراف فى القوة أو نقصها . وعلى حين يتجه إلى ضروب الخير الأولى ،

وفى ثانيها يعمد إلى الاعتدال ، فإنه لا يمكن أن يكون علة الابتهاج بالخطيئة .

غير أنه عندما يتحول إلى شر ، أو يسرع إلى الخير ، بالحاف أكثر أو أقل مما ينبغى أن يكون ، عند ذلك يكون المخلوق بمثابة من يعمل ضد الخالق

وعلى هذا ، فقد يمكنك أن تفهم كيف ينبغى أن يكون الحب لديكم هو البذرة الكامنة لكل فضيلة

وكل تصرف يستوجب العقاب» .

لقد أوردت هذين المقتطفين ببعض التفصيل لأنهما من النوع الذى قد يميل القارىء إلى أن يتخطاه ، ظنا منه أنهما ليسا لغير الدارسين ، وليسا لقراء الشعر ، أو ظنا منه أنه من الضرورى أن يكون المرء قد درس الفلسفة الكامنة تحتهما . غير أنه لايلزم أن يكون المرء قد تتبع انحدار هذه النظرية عن النفس من كتاب أرسطو «**فى النفس**» **De Anima** كيما يتذوقها كشعر . بل أنه من المحقق أننا إذا انشغلنا بها فى البداية أكثر مما ينبغى باعتبارها فلسفة ، فمن المحتمل أن نحول بذلك بين أنفسنا وبين استقبال جمالها الشعرى . إنها فلسفة ذلك العالم من الشعر الذى ولجناه .

وبوصولنا إلى الأنشودة السابعة والعشرين نكون قد خلفنا وراءنا مرحلة العقاب ومرحلة الجدلية واقتربنا من حالة النعيم . إن لهذه الأناشيد الأخيرة طابع **الفردوس Paradiso.** وهى تعدنا له . فهى تتحرك مباشرة إلى الأمام دون انعطاف ولا تأخير ويمر الشعراء الثلاثة ، ڤرجيل وستاتيوس ودانتى ، عبر حائط اللهب الذى يفصل المطهر عن الفردوس الأرضى . ويصرف ڤرجيل دانتى الذى سيتقدم من الآن فصاعدا بصحبة دليل أرفع مقاما ، قائلا له :

Non aspettar pio dir pio ne mio cenno
libero. dritto e'sano e tue arbitrio.
e fallo fora non fare a suo senno
per chio te sopra te corono e mitrio.

«لا تتوقع كلمتى أوعلامتى بعد . لقد صارت إرادتك حرة مباشرة كاملة ، وكونك لا تتبع اتجاهها بمثابة خطيئة : ومن ثم فإنى أتوجك وأخلع عليك لباس الرأس (ملكا وأسقفا) ».

بمعنى أن دانتى قد وصل الآن إلى وضع هو ، بالنسبة لأغراض بقية رحلته ، وضع المباركين . ذلك أن التنظيم السياسى والكنسى ليس مطلوبا إلا بسبب نواحى النقص التى تعتور إرادة الإنسان . وفى الفردوس الأرضى يلتقى دانتى بسيدة تدعى ماتيلدا ، ولا حاجة بنا إلى أن نأبه ، فى مبدأ الأمر ، لهويتها .

una donna soletta. che si gia
cantando ed iscegliendo fior da fiore ond, era pinta tutta la sua via.

«سيدة وحيدة ، مضت فى الغناء والتقاط الزهور واحدة فى أثر الأخرى وكان دربها مفروشا بها» .

وبعد شىء من المحادثة ، وتفسير ما تيلدا لسبب وطبيعة المكان ، نجد «موكبا دينيا» . وبالنسبة لمن يكرهون لا ما يدعى عادة بالمواكب ، وإنما المواكب الجدية للملك أو الكنيسة ، أو الجنازات العسكرية ، فإن «الموكب» الذى نجده ، هنا ، وفى «**الفردوس**» **Paradiso** سيلوح مملا . وسيزداد إملالا لأولئك الذين لايحركهم جلال رؤيا القديس يوحنا ، إن كان هناك من لا تحركه هذه الرؤيا . إن هذا الموكب ينتمى إلى عالم أدعوه **بالحلم الأعلى** ، وإن كان يبدو أن العالم الحديث لا يقدر إلا على **الحلم الأدنى** . وقد توصلت أنا شخصيا إلى تقبله بعد بعض المشقة . لقد كان هناك لدى تحيزان ، على الأقل ، أحدهما ضد صور جماعة ما قبل روفائيل – وهو طبيعى لواحد من جيلى ، وربما كان مازال يؤثر فى أجيال أصغر سنا من جيلى . أما التحيز الثانى – وهو يؤثر فى هذه الخاتمة التى ينتهى بها «المطهر» **Purgatorio** وفى كل «**الفردوس**» **Paradiso** فهو تحيز يذهب إلى أنه لا ينبغى للشعر أن يوجد **من خلال** المعاناة فحسب وإنما هو لا يستطيع أن يجد مادته **إلا فى** المعاناة لقد كان كل شىء آخر ابتهاجا وتفاؤلا وأملا ، وكانت هذه الكلمات ترمز إلى قدر كبير مما نكرهه فى القرن التاسع عشر. ولقد احتجت إلى سنوات عديدة كيما أدرك أن حالات الارتقاء والغبطة التى يصفها دانتى أبعد من حالات اللعنة عما يستطيع العالم الحديث أن يفهمه من كلمة الابتهاج. وكانت هناك أشياء صغيرة تعرقل المرء : فقصيدة روزيتى المسماة «العذراء المباركة» قد عطلت بانتشائى بها فى مبدأ الأمر ، ثم ثورتى عليها فيما بعد ، تذوقى لبياتريس عدة سنوات .

إننا لا نستطيع أن نفهم الأنشودة الثلاثين من «المطهر» Purgatorio فهما كاملا ، إلا بعد أن نكون قد عرفنا **الحياة الجديدة** Vita Nuova التى ينبغى أن تقرأ ، فى رأيى ، بعد قراءة «**الكوميديا الإلهية** . غير أننا نستطيع أن نبدأ ، على الأقل ، فى أن نفهم مدى البراعة التى يعبر دانتى بها عن تجدد هوى قديم فى وجدان جديد ، وموقف جديد ، يستوعبه ويكبره ويمنحه معنى .

Sopra candido vel cinta d'oliva

donna m'approve. sotto verde manto.
vestita di color di fiamma viva.
E lo spirito mio. che gia cotanto
tepo era stato
che alla sua presenza
non era di stupor, tremndo. affranto.
senza degli occhi aver piu conncoscenza.
per occuata virtu che de lei mosse,
d'antico amos senti, la gran potenza
Tosto che nella vista me percosse
L'alta virtu : che gia m'aves trafitto
primo chio fuor di puerizia fosse
voloimi alla sinistra
col rispitto col qua le il fantolin corre alla mamma.
quando ha paura o quando egli e afflitto
per dicere a Virgilio : Men che drama
di sangue m'erimaso che non tremi
conosco i segni dell antica fiamma .

«متوجة بأغصان الزيتون ، فوق قناع أبيض لاحت لي سيدة ترتدى ، تحت عباءة خضراء ،

لون اللهب الحى . وما لبثت روحى ، بعد كل هذه السنوات ، حين كانت ترتعد فى محضرها ، أن انكسرت من الخوف ، دون أن تعرفها عيناى ، وشعرت – من خلال القوة الخفية المنبعثة منها – بالقوة الكبرى لذلك الحب القديم . وما إن صدمت تلك القوة العالية حواسى ، وهى التى كانت قد سمرتنى قبل أن أراهق حتى استدرت يسارا ، بثقة الطفل الصغير الذى يجرى إلى أمه ، حين يخاف أو يحزن ، لأقول لفرجيل : «لا تكاد توجد فى جسدى قطرة دم واحدة لا ترتجف : وإنى لأعرف تذكارات اللهب القديم» .

وفى الحوار الذى يلى نرى الصراع الحار بين المشاعر القديمة والجديدة ، كما نرى جهد وانتصار نبذ جديد ، أعظم من النبذ لدى القبر ، لأنه نبذ لمشاعر تظل باقية وراء القبر . وهذه الأناشيد ، على نحو من الأنحاء ، هى أكثر الأجزاء حدة شخصية فى القصيدة كلها . ففى «**الفردوس**» Paradiso نجد أن دانتى ، باستثناء حكاية كاكيا

جويدا ، يمحو أو يجاوز شخصيته . وفى هذه الأناشيد الأخيرة من **المطهر Purgato-rio** ، أكثر مما هو الشأن فى «**الفردوس» Paradiso** تظهر بياتريس على أوضح نحو . غير أن خيط بياتريس أساسى لفهم الكل ، لا لأننا بحاجة إلى أن نعرف سيرة دانتى ، ولا كما يفترض ، مثلا ، أن تاريخ الوسندونك بلقى ضوءا على «تريستان» – وإنما بسبب **فلسفة** دانتى فى هذا الصدد . غير أن هذا ، على أية حال ، أشد اتصالا بفحصنا لـ «الحياة الجديدة» Vita Nuova – إن «المطهر»Purgatorio هو أصعب الأجزاء لأنه الأنشودة **الانتقالية** : «فالجحيم» Inferno شىء سهل نسبيا ، و«الفردوس» Paradiso شىء آخر ، وأصعب ، ككل ، من «المطهر» Purgatorio لأنه أقرب إلى طبيعة الكل . غير أننا ما إن ندرك مفتاح نوع الشعور الموجود فيه ، حتى تزول صعوبة أى جزء من الأجزاء . إن «المطهر» Purgatorio يمكن أن يوصف ، هنا وهناك ، بأنه «جاف» ، ولكن «الفردوس» Paradiso ليس جافا قط . فإنك إما أن تجده عصياً على الفهم ، أو محركا للمشاعر على نحو عميق . وإذا استثنينا حكاية كاكيا جويدا – وهى عرض للكبرياء العائلى والشخصى مغتفر ، لأنها تزودنا بشعر جليل – فسنجد أن هذا الجزء ليس إخباريا . وجميع الشخصيات الأخرى تحمل أفضل أوراق اعتماد . فهى فى مبدأ الأمر ، تلوح أقل وضوحا من الشخصيات الباكرة المحرومة من البركة . وهى تلوح متنوعة على نحو بارع ولكنها أساساً تنويعات رتيبة على بركة لا طعم لها . وإنها مسألة تأقلم تدريجى من جانب نظرتنا . فنحن (سواء كنا نعرف ذلك أو لانعرفه) نحمل تحيزا ضد الغبطة من حيث هى مادة للشعر . ولم يكن القرن الثامن عشر أو القرن التاسع عشر يعرفان عنها شيئا : وحتى شلى ، الذى كان يعرف دانتى جيدا والذى بدأ ، قرب نهاية حياته ، يستفيد من تلك المعرفة ، والذى كان الشاعر الإنجليزى الوحيد فى القرن التاسع عشر الذى يمكنه أن يبدأ فى اقتفاء خطى دانتى ، قد كان بمقدوره أن يجهر بالفرض القائل إن أعذب أغانينا إنما هى التى تحدث عن أشد الأفكار حزنا . إن عمل دانتى الباكر قد يؤكد ظن شلى هذا ، ولكن «الفردوس» Paradiso يقدم النظير الآخر ، وإن يكن نظيرا مختلفا عن فلسفة براوننج .

إن الفردوس Paradiso ليس رتيبا . فهو فى مثل تنوع أى قصيدة أخرى . ولو أنك أخذت «الكوميديا» ككل لما أمكنك أن تقارنها بشىء إلا بأعمال شكسبير المسرحية كاملة . ومقارنة «الحياة الجديدة» Vita Nuova بـ «السوناتات» خليقة بأن تكون عملا آخر شائقا . إن دانتى وشكسبير يقتسمان العالم الحديث فيما بينهما ، وليس هناك ثالث لهما .

يجمل بنا أن نبدأ بالتفكير فى دانتى وهو يثبت ناظريه على بياتريس :

Nel Suo saspetto tal centro mi fei,
qual si fe glauco nel gustar dell erba
che il fe consorto in mar degli altri dei
Transumanar significar per verba
non si poria' pero I;esemolo basti acui espericnza grazia seroe.

«إذ حدقت فيها ، غدوت من الداخل كجلاوكوس ، حين ذاق العشب الذى جعله رفيقا بحريا لسائر الآلهة .

إن تجاوز البشرية قد لا تعبر عنه الكلمات ، وإذن فليكفه المثال ، ذلك الذى تدخر له النعمة الإلهية هذه التجربة» .

أو كما تقول بياتريس لدانتى : «إنك تعطل فهمك بالأخيلة الزائفة» وتحذره من أن هنا أنواعا متعددة من البركة ، رتبتها العناية الإلهية .

ولئن لم يكف هذا ، فستقوله بيكاردا لدانتى (الأنشودة الثالثة) فى كلمات يعرفها حتى من لم لا يعرفون شيئا من دانتى .

la sua voluntata é nostra pace.

مشيئته هى سلامنا .

إنه لغز اللامساواة ، وعدم أهمية هذه اللامساواة فى البركة ، بين المباركين فالأمر يستوى ، ولكن كل درجة تختلف .

إن شكسبير يعطينا أكبر **اتساع** فى العواطف الإنسانية ، أما دانتى فيعطينا أكبر ارتفاع وأكبر عمق . وكلاهما يكمل صاحبه . ومن العبث أن نتساءل أيهما قد اضطلع بالمهمة الأشد صعوبة . ولكن من المحقق أن «القطع الصعبة» فى «الفردوس» Paradiso إنما تمثل صعوبات واجهها دانتى أكثر مما تمثل صعوبات تواجهنا . أنها الصعوبة التى يلقاها فى جعلنا ندرك ، على نحو محسوس ، مختلف حالات ومراحل البركة . وهكذا فإن خطبة بياتريس الطويلة عن الإرادة (الأنشودة الرابعة) إنما هى موجهة فى الواقع إلى جعلنا نشعر بحقيقة وضع بيكاردا . وإن دانتى ليعلم حواسنا إذ يمضى قدما . وهو إنما يلح طوال القصيدة كلها على حالات شعورية ، أما الاستدلال فلا يحتل مكانه الملائم إلا من حيث هو وسيلة لبلوغ هذه الحالات . ونحن نجد ، باستمرار ، أشعارا من هذا النوع :

Beatrice mi guardo con gli occhi pieni

di faville d'amor cosi divini
che. vinta, mia virtu diede le reni
e quasi mi pardei con gli occhi chini.

«نظرت إلى بياتريس ، بعينين بالغتى القداسة ، يملؤهما شرر الحب إلى الحد الذى تحولت معه قوتى المقهورة ، وصرت ضائعا ، خافض العينين» والصعوبة بأكملها إنما تتمثل فى التسليم بأن هذا شىء يراد لنا أن نشعر به ، وليس مجرد حشو للزينة . ويقدم لنا دانتى كل عون تقدر عليه الصور ، كما فى قوله :

Come in peschiera, ch'e tranquilla e pura
traggonsi i pesci a cio che vien di fuori
per modo che lo stimin lor pastura
si vid'io ben piu di mille splendori
trarsi ver noi' ed in ciascun s'udia:
Ecco chi cresceré li nostri amori.

«وكما أنه فى بحيرة للسمك ساكنة وجلية ،
تقترب الأسماك من أى شىء يسقط من خارج ،
على نحو يجعلها تظن أنه شىء صالح للأكل ،
كذلك رأيت أكثر من ألف روح تقترب منا ، وسمعت من كل منها :
سمعا ! ها هو ذا واحد سيزيد من حبنا .

أما عن الأشخاص الذين يلتقى بهم دانتى فى مختلف الأجواء ، فإن كل ما نحتاج إليه هو أن نبحث بما يكفى لدراسة السبب الذى جعل دانتى يضعهم حيث وضعهم .

وعندما تكون قد أمسكنا بـ **الفائدة** الدقيقة للصوره الثانوية ، كالصورة التى أوردتها فيما سبق ، أو حتى المقارنة البسيطة التى كان لاندور معجبا بها :

Quale allodetta che in aere si spazia
prime cantando e poi tace contenta
dell ultima dolcezza che la sazia.

«كمثل القبرة التى تحلق فى الهواء ،
تغنى أولا ، ثم تتوقف ، قانعة بالعذوبة الأخيرة التى تفعمها» .

فقد نستطيع أن ندرس ، باحترام ، الصور الأكثر تنميقا ، كصورة العقاب التى تنشأها أرواح الأبرار ، وتمتد من الأنشودة الثامنة عشرة إلى ما بعدها ، لتغطى بعض المساحة . إن مثل هذه الصور ليست مجرد وسائل بلاغية عفا عليها الزمان ، وإنما هى وسائل جادة وعملية لجعل ما هو روحانى مرئيا . إن فهم سداد مثل هذه الصور إعداد لإدراك الأنشودة الأخيرة وأكثر الأناشيد عظمة ، أكثرها نحولا وأكثرها حدة . وليس هناك شعر آخر عبرّ فيه عن خبرة بعيدة كل هذا البعد عن الخبرة العادية بمثل هذا القدر من العينية ، من طريق الاستخدام المقتدر لصورة **الضوء** التى هى شكل أنماط معينة من الخبرة الصوفية .

Nel suo profondo vidi che s'interna
legato conamore in un volume.
cio che per l'universo si squanderna;
sustanzia ed aecideneti, or costume.
quasi conflati insieme per tal modo
che 'cio ch'io dico é un semplice lume.
Ia forma universal di questo nodo
credo ch'io vidi. perché piu di largo
dicendo questo. mi sento ch'io godo
Un punto solo m'e maggior letargo
che venticinque secoli alla impresa
che f e'Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.

«فى الأعماق رأينا الأوراق المبعثرة : أوراق الكون متجمعة ، وقد ضمها الحب فى سفر واحد : الجوهر والعرض ، وعلاقاتهما ،

وكأنها اندمجت معا ، إلى الحد الذى غدا معه ما أتحدث عنه شعلة واحدة بسيطة

ويخيل إلى أنى رأيت الشكل الشامل لهذا المركب لأنى إذ أقول هذا ،

أشعر بنفسى أبتهج على نحو أشد .

إن لحظة واحدة فى نظرى سبات أشد من خمسة وعشرين قرنا فى المغامرة التى جعلت نبتون يدهش من ظل الأرجو (التى مرت على سطحه)» .

وليس بوسع المرء إلا أن يستشعر الخوف من قوة الأستاذ الذى يمكنه هكذا ، فى كل لحظة ، أن يحقق ما لا سبيل لإداركه ، فى صور بصرية ، ولست أعرف فى أى

شعر آخر علامة أكثر صدقا على العظمة من قوة الربط التى أمكنها فى البيت الأخير أن تجعل الشاعر يتحدث عن الرؤيا المقدسة ، ومع ذلك يدخل الأرجو وهى تمر على سطح نبتون المتعجب . إن مثل هذا الربط مختلف تماما عما نجده عند مارينو حينما يتحدث ، فى آن واحد ، عن جمال المجدلية وثراء كليوباترا (بحيث أنك لا تكون على يقين من أى الصفات ينبغى نسبتها إلى أى) . إنه الشىء الحقيقى الصحيح ، والقدرة على إقامة علاقات بين الجمال ذى الأنوا ع البالغة التباين ، وهو أقصى قدرة يمكن أن يصل إليها شاعر .

O quanto e corto il dire, e come fioco
al mio concetto.

«ما أقل الكلام ، وما أضعف قدرته على التعبير عما فى ذهنى» !

وفى كتابتى عن «الكوميديا الإلهية» حاولت أن أتمسك ببضع نقاط بالغة البساطة أجدنى على اقتناع بها . فالنقطة الأولى هى أن شعر دانتى بمثابة المدرسة العالمية فى الأسلوب لمن يريد أن يكتب شعرا فى أى لغة . ومن الطبيعى أن يكون فيه قسم كبير لا يستطيع أن يفيد منه إلا أولئك الذين يكتبون بلغته التوسكانية . غير أنه ليس هناك شاعر فى أى لغة - لا نستثنى من ذلك اللاتينية أو اليونانية - يقدم ، بمثل هذه الصلابة ، نموذجا لكل الشعراء . وقد حاولت أن أمثل لأستاذ يته العالمية فى استخدام اللغة . ولدى الكتابة الفعلية مضيت إلى حد القول بأنه آمن للمرء أن يتابعه ، حتى فى لغتنا ، من أن يتابع أى شاعر إنجليزى، بما فى ذلك شكسپير . والنقطة الثانية هى أن منهج دانتى «الأليجورى» يتمتع بمزايا عظيمة فى كتابة الشعر : فهو يبسط الكلمات ، ويجعل الصور واضحة دقيقة وأنه فى حالة الأليجورية الجيدة ، كأليجورية دانتى ، لايلزم أن نفهم المعنى أولا كيما نستمتع بالشعر ، وإنما استمتاعنا بالشعر هو الذى يجعلنا نرغب فى أن نفهم المعنى . والنقطة الثالثة هى أن «الكوميديا الإلهية» بمثابة سلم كامل لـ**أعماق وذرا** الانفعال الإنسانى ، وأن «المطهر «Purgatorio و «الفردوس» Paradiso ينبغى أن يقرآ على أنهما امتداد للمدى الإنسانى المحدد جدا عادة . إن كل درجة من مشاعر الإنسانية ، من أدناها إلى أعلاها ، لها - بالإضافة إلى ذلك -

صلة وثيقة بالدرجة التى تليها فوقها أو تحتها وتتلائم كل هذه الدرجات معا ، حسب منطق الحساسية .

ولم يبق أمامى الآن إلا أن أتقدم ببضع ملاحظات عن «الحياة الجديدة» Vita Nuova قد تضيف شيئا إلى ما قلته عن الذهن الوسيط كما تعبر عنه الألجورية .

ملحوظة عن القسم الثانى

إن نظرية العقيدة والفهم الشعرى المستخدمة هنا فى دراسة خاصة تشبه تلك التى يعتنقها المستر أ.أ ريتشاردز (انظر كتابه : «النقد التطبيقى» ص ١٧٩ وما بعدها ، و ص ٢٧١ وما بعدها) . وأنا أقول «تشبه» لأن نظريتى العامة مازالت فى دور التكوين ، كما أن نظرية المستر ريتشاردز قابلة للكثير من النمو . وعلى ذلك فإنه لايمكننى أن أجزم بمدى هذا التشابه ، وإن كنت خليقا بأن أبين لمن يهمهم الموضوع زاوية واحدة من زوايا اختلاف نظرتى عن نظرة المستر ريتشاردز ، ثم أوضح نتائجى التجريبية الخاصة .

إنى أتفق مع المستر ريتشاردز فيما يقوله فى كتابة المذكور ص ٢٧١ . أتفق معه لأنك إذا كنت تعتنق أى نظرية مضادة لنظريته فإنك تكون بذلك – فيما أعتقد – منكرا لوجود «الأدب» و «النقد الأدبى» على السواء . وقد يجوز لنا أن نتساءل عما إذا كان هناك شيء اسمه الأدب غير أنه ، لبعض الأغراض المعينة كغرضى فى هذه المقالة عن دانتى ، ينبغى علينا أن نفترض أن هناك شيئا اسمه الأدب والتذوق الأدبى . علينا أن نفترض أن القارىء يستطيع الحصول على المتعة «الأدبية» أو «الجمالية» (إن شئت) كاملة دون أن يشارك الكاتب معتقداته . فإذا كان هناك أدب وإذا كان هناك «شعر» فإنه يتعين أن يكون هناك تذوق أدبى أو شعرى كامل دون مشاركة للشاعر فى معتقداته . وهذا على قدر دعواى فى هذه المقالة . قد نتساءل عما إذا كان هناك أدب ، وما إذا كان هناك شعر وما إذا كان لعبارة «التذوق الكامل» أى معنى ، ولكنى قد افترضت فى هذه المقالة أن هذه الأمور موجودة وأن هذه المصطلحات مفهومة .

موجز القول إنى أنكر ضرورة أن يشارك القارىء الشاعر معتقداته لكى يستمتع بشعره استمتاعا كاملا . وقد ادعيت أيضا أننا نستطيع أن نفرق بين معتقدات دانتى كإنسان ومعتقداته كشاعر . غير أننا مضطرون إلى الاعتقاد بوجود علاقة محددة بين هذين الاثنين ، وإلى الاعتقاد بأن الشاعر «يعنى مايقول» فإذا عرفنا مثلا أن قصيدة «فى طبيعة الأشياء» De Rerum Natura كانت تمرينا لاتينيا وضعه دانتى على سبيل الترويح بعد انتهائه من «الكوميديا الإلهية» وأنه نشرها تحت اسم لوكريتوس لكنت على يقين من أن مقدرتنا على الاستمتاع بأى من هاتين القصيدتين سوف يدركها التشويه . وقول المستر ريتشاردز (فى كتابه «العلم والشعر» هامش صفحة ٧٦) بأن كاتبا معينا قد حقق «انفصاما تاما بين شعره وجميع المعتقدات» إنما هو قول غير مفهوم بالنسبة لى .

إنك إذا أنكرت النظرية القائلة بأن التذوق الشعرى الكامل أمر ممكن بدون إيماءً إلى مايؤمن به الشاعر ، كنت بمثابة من ينكر وجود «الشعر» و «النقد» على السواء . وإذا أنت انتهيت بهذا الإنكار إلى نتائجه فستضطر إلى الإقرار بأنك لا تستطيع أن تتذوق غير قدر بالغ الضآلة من الشعر وأن تذوقك له إنما هو وظيفة فلسفتك أو عقيدتك اللاهوتية أو غير ذلك . ومن ناحية أخرى فإنى إذا بلغت **بنظريتى** أقصى حدودها ، وقعت فى ورطة كبرى . إنى على وعى تام بالابهام الذى تنطوى عليه كلمة «يفهم» فهى - بإحدى معانيها - تعنى أن تفهم الشيء دون أن تؤمن به لأنك مالم تكن قادرا على أن تفهم نظرة معينة إلى الحياة (مثلا) دون أن تؤمن بها فإن كلمة «يفهم» تفقد كل معنى ويرتد فعل الاختيار بين وجهة نظر وأخرى إلى مستوى النزوة . غير أنك إذا كنت مقتنعا ، شخصيا ، بوجهة نظر معينة فى الحياة ، فإنك تكون فى هذه الحالة مؤمنا على نحو لا يقاوم ومحتوم بأنه لو تمكن أى شخص آخر من أن يفهمها فهما كاملا ، **لانبغى** أن يؤدى به هذا الفهم إلى الإيمان بها . وإنه لمن الممكن ، ومن الضرورى فى بعض الأحيان ، أن تحتج بأن الفهم الكامل ينبغى أن يتطابق مع الاعتقاد الكامل . وهكذا نتبين أن الكثير يدور على معنى هذه الكلمة القصيرة «كامل» إن كان لها معنى .

وموجز القول إن كلاً من الرأى الذى أعتنقه فى هذه المقالة والرأى المخالف له خليقان - إذا نحن دفعنا بهما إلى أقصى حدودهما - بأن يغدوا هرطقات (لا بالمعنى اللاهوتى لهذه الكلمة بطبيعة الحال ، وإنما بمعنى أكثر شمولا) . فكل من هذين الرأيين حق فى نطاق ميدان محدود من الحديث غير أنك إذا لم تحدد ميادين الحديث ، فلن يكون بمقدورك أن تدير أى حديث على الإطلاق . والاستقامة لا يمكن أن توجد إلا فى مثل هذه المتعارضات وإن انبغى علينا أن نذكر أن رأيين متعارضين قد يكونان، **كلاهما** ، غير صحيحين وأنه ليست كل المتناقضات بالتى تصنع حقيقة .

وإنى لأعترف بأنى أجد صعوبة كبيرة فى تحليل مشاعرى الشخصية ، صعوبة تجعلنى أتردد فى قبول نظرية المستر ريتشاردز عن «التقريرات الكاذبة» فأنا عندما أقرأ البيت الذى يسوقه :

الجمال هو الحقيقة ، والحقيقة هى الجمال ...

أجدنى أجنح ، فى بادىء الأمر ، إلى أن أتفق معه ، لأن هذا التقرير المتعادل غير ذى معنى فى نظرى . بيد أننى عندما أعيد قراءة الأنشودة كاملة أجد أن هذا البيت يصدمنى باعتباره عيبا جدياً فى قصيدة جميلة . ولابد أن يكون السبب فى ذلك إما أننى أخفقت فى فهمه أو أنه تقرير غير صادق . وإنى لإخال أن كيتس قد كان يعنى به

شيئا ، مهما يكن مدلول الحقيقة والجمال عنده بعيدين عن مدلولهما فى استعمالنا العادى لهما . وإنى لعلى يقين من أنه قد كان بحيث يدحض أى شرح لهذا البيت ينظر إليه على أنه تقرير كاذب . ومن ناحية أخرى فإن بيت شكسپير الذى كثيرا ما استشهدت به :

النضج هو كل شىء

أو بيت دانتى الذى استشهدت به :

la sua voluntate e nostra pace

فى مشيئته سلامنا

يقعان من أذنى موقعا بالغ الاختلاف . وأنا الأحظ أن الأقضية التى يتقدم بها هذان البيتان بالغة الاختلاف لاعن القضية التى يتقدم بها بيت كيتس فحسب وإنما أيضا عن بعضهما - فقول كيتس يلوح لى بلامعنى : أو ربما كانت الحقيقة الماثلة فى أنه بلا معنى من زاوية قواعد اللغة تحجب عنى معنى آخر له . ولكن قول شكسپير يلوح لى ذا معنى وجدانى عميق ويخلو على الأقل من أى مغالطة حرفية . أما قول دانتى فإنه يلوح لى **صادقا حرفيا** . وإنى لأعترف بأنى أجد فيه من الجمال الآن - وقد عمق معنى خبرتى الخاصة - أكثر مما كنت أجده فيه عندما قرأته لأول مرة . وعلى ذلك فإن كل ما يمكننى الانتهاء إليه هو القول بأننى لا أستطيع ، من الناحية الفعلية ، أن أفصل فصلا كاملا بين تذوقى الشعرى ومعتقداتى الشخصية . وكذلك فإن التفرقة بين التقرير والتقرير الكاذب ، فى بعض حالات محددة ، ليست بالأمر الممكن على الدوام . فنظرية المستر ريتشاردز - فيما أعتقد -تظل ناقصة إلى أن يحدد لنا جنس المعتقدات الدينية أو الفلسفية أو العلمية أو غيرها ، وكذلك جنس معتقداتنا «فى الحياة اليومية» .

وقد حاولت أن أوضح بعض الصعوبات الكامنة فى نظريتى الخاصة ، وإنه لمن المحتمل من الناحية الفعلية أن تكون متعة المرء أكبر بالشعر عندما يشارك الشاعر معتقداته . غير أن هناك من ناحية أخرى متعة متميزة فى الاستمتاع بالشعر كشعر عندما لا يشارك المرء الشاعر معتقداته تشبه متعة «التمكن» من المذاهب الفلسفية المخالفة لمذهبك . وقد يلوح أن «التذوق الأدبى» تجريد ، وأن الشعر الخالص طيف ، وأنه فى عمليتى الخلق والاستمتاع على السواء يدخل الكثير مما هو خليق بأن يُعد من زاوية «الفن» فضولا .

الحياة الجديدة VITA NUOVA

إن كل أعمال دانتى «الأقل شأنا» مهمة لأنها من تأليف دانتى . غير أن «الحياة الجديدة» تتمتع بأهمية خاصة ، لأنها تساعدنا – أكثر من أى شىء آخر – على فهم «الكوميديا الإلهية» فهما أكمل ، ولست أريد بذلك لأوحى أن أعمال دانتى الأخرى يمكن إهمالها . فـ «المأدبة» Convivio مهمة ، وكذلك «فى اللسان العامى» De Volgari Eloquio وكل قسم من كتابات دانتى يستطيع أن يلقى بعض الضوء على سائر الأقسام . غير أن «الحياة الجديدة» vita Naova من نتاج الشباب ، وهى تبين بعض المنهج والتصميم وكذلك النية ضمنا – فى «الكوميديا الإلهية» ولما كانت عملا يعوزه النضج فإنها تتطلب بعض المعرفة بآية دانتى كيما يمكن تفهمها . وهى – فى نفس الوقت – تعيننا ، بصفة خاصة ، على فهم «الكوميديا».

لقد انصب قدر كبير من الدرس الأدبى على دراسة حياة دانتى الباكرة من حيث صلتها بـ «الحياة الجديدة» Vita Nuova فالنقاد يمكن تقسيمهم ، تقسيما مبدئيا ، إلى من يعدونها سيرية فى المحل الأول ومن يعدونها ألجورية فى المحل الأول . ومن الأسهل على المجموعة الثانية أن تدافع عن رأيها إذا قيست بالمجموعة الأولى . لأنه إذا كان هذا الخليط العجيب من الشعر والنثر سيريا فإن السيرة تكون قد عولجت بلا نزاع دون اعتراف بها تقريبا ، لكى تناسب أشكال الألجورية التقليدية . فصور قسم كبير منها تنتمى ، يقينا ، إلى موروث بالغ القدم لأدب الرؤيا : تماما مثلما تبين أن خطة «الكوميديا الإلهية» وثيقة الشبه بقصص تجوال أخرى خارقة للطبيعة فى الأدب العربى والأدب الفارسى القديم ، هذا إذا لم نقل شيئا عن هبوط يوليسيز وإينياس – بحيث أن هناك مايوازى رؤى «الحياة الجديدة» Vita Nuova «كراعى هرمس» فى اليونانية ولما لم يكن الكتاب كما هو واضح تقريرا حرفيا لرؤيا أو وهم بصرى ، فإنه يسهل الدفاع عن الرأى القائل إنه ، بأكمله ، أليجورية : وإن بياتريس لاتعدو أن تكون تشخيصا لفضيلة مجردة ذهنية أو خلقية . وإنى لأود أن أوضح أن آرائى الخاصة إنما هى آراء لاتقوم إلا على قراءتى للنص . ولا إخالها من النوع الذى يمكن أن يتحقق الدراسون من صحته ولا أن يدحضوه . وعلى ذلك فإنى أنوى قصر تعليقاتى على مالا يمكن إثباته ولا دحضه .

إنه ليلوح من المحتمل لأى انسان قرأ «الحياة الجديدة Vita Nuova دون تحيز أنها مزيج من السيرة والألجورية ، ولكنه مزيج وضع طبقا لوصفة لا سبيل للذهن الحديث إليها . وعندما أقول «الذهن الحديث» أعنى أذهان أولئك الذين قرأوا أو كان

بمقدورهم أن يقرأوا وثيقة من نوع اعترافات روسو . إن الذهن الحديث يستطيع أن يفهم «الاعتراف» أى الحديث الحرفي عن الذات ، الذى لايتفاوت إلا تبعا لدرجة الإخلاص وفهم النفس ، ويستطيع أن يفهم «الألجورية» على نحو مجرد . فاليوم نجد أن «الاعترافات» ، من النوع التافه ، تنصب من المطابع ، وكل شخص «يضع قلبه عاريا met son coeur a nu أو يدعى ذلك ، ويلى بعض الشخصيات بعضا فى الاستحواذ على الاهتمام . إنه لمن الصعب أن نتخيل عصرا (من بين عصور كثيرة) اهتم فيه البشر بخلاص النفس دون أن يهتم بعضهم ببعض كشخصيات . والآن فإن دانتى – فيما أعتقد – مر بخبرات لاحت له على بعض الأهمية ، أهمية لا ترجع إلى أنها قد حدثت له هو ، دانتى اليجيرى ، شخص مهم يبقى المكاتب الصحفية مشغولة طوال الوقت ، وإنما هى مهمة فى حد ذاتها ، ومن ثم لاح له أن لها بعض القيمة الفلسفية واللاشخصية . وإنى لأجد فيها حديثا عن نوع خاص من الخبرة . أى من شيء كانت الخبرة الفعلية (خبرة الاعتراف بمعناه الحديث) والخبرة الذهنية والتخيلية (خبرة الفكر وخبرة الحلم) هى مواده ، وغدت فيه شيئا ثالثا . ويلوح لى أن من المهم أن نمسك بالحقيقة البسيطة المتمثلة فى أن «الحياة الجديدة» Vita Nuova لا هى بالاعتراف ولاهى بالطيش بالمعنى الحديث لهاتين الكلمتين ، ولا هى قطعة من طنافس (جماعة) ما قبل روفائيل . ولو أنه كان لديك ذلك الحس بالحقائق الذهنية والروحية الذى كان لدى دانتى ، فإن شكلا تعبيريا من نوع «**الحياة الجديدة** **Vita Nuova** لا يمكن أن يصنف على أنه «حقيقة» أو «خيال» .

ففي المحل الأول نجد أن نمط الخبرة الجنسية التى يصفها دانتى على أنها قد وقعت له فى سن التاسعة ليست متعذرة أو فريدة بحال من الأحوال . وشكى الوحيد (وهو ما أكده لى عالم نفسانى مبرز) هو ما إذا كان من الممكن أن تكون قد وقعت له فى فترة **متأخرة** من الحياة كسن التاسعة . وقد وافقنى العالم النفسانى على أن الأقرب إلى الاحتمال أن تحدث فى حوالى الخامسة أو السادسة . ومن الممكن أن يكون دانتى قد تطور على نحو أقرب إلى البطء كما أنه من الممكن أن يكون قد غير التواريخ ليستخدم دلالة أخرى للعدد ٩ غير أنه يلوح لى واضحا أن «**الحياة الجديدة**» **Vita Nuova** ما كان ليمكن أن تكتب إلا حول خبرة شخصية . وإذا كان الأمر كذلك ، فلن تهم التفاصيل : ولست آبه ما إذا كانت السيدة هى البورتينارى أو لم تكن . فالذى يعادل ذلك احتمالا أن تكون قناعا لشخص آخر ، بل أنه قد يكون شخصا نسى دانتى اسمه ، أو لم يعرفه قط ، غير انى لا أستطيع أن إخال أن من المحال أن الخبرة التى تقع لآخرين ، قد وقعت لدانتى بقدر أعظم من الحدة .

وهذه الخبرة نفسها ، حين تصاغ فى مصطلحات فرويدية ، خليقة بأن تتقبل فورا على أنها حقيقة من الجمهور الحديث ، والأمر لايعدو أن يكون دانتى – كما هو معروف – قد استخلص نتائج أخرى ، واستخدم نمطا آخر من التعبير ، من شأنه أن يثير الإنكار ، ونحن نميل إلى أن نظن – كما ظن ريمى دى جورمون ، وقد أضلته تحيزاته فى هذه المرة وأفضت به إلى موقف متحذلق – أنه إذا تابع مؤلف كدانتى شكلا من الرؤية ، له تاريخ طويل ، فسيثبت ذلك أن القصة مجرد ألجورية (بالمعنى الحديث لهذه الكلمة) أو تزوير . وأنا أجد أن بين «الحياة الجديدة» Vita Nuova و «راعى هرمس» من الاختلاف أكثر مما وجده جورمون وليس ذلك ، على الإطلاق ، اختلاف بسيطا بين ما هو صادق وما هو مدلس وإنما هو اختلاف فى الذهن بين المؤلف المتواضع فى فجر العصر المسيحى وشاعر القرن الثالث عشر ، ربما كان فى مثل ضخامة الاختلاف بين هذا القرن الأخير وأنفسنا . وقد تثبت هذه المشابهات أن **عادة** معينة من صور الحلم يمكن أن تستمر عبر عدة تغيرات فى الحضارة . إن جورمون خليق بأن يقول إن دانتى كان يستعير ، ولكن ذلك معناه أن نسقط على القرن الثالث عشر ذهننا نحن . وإنما أنا لا أعدو أن أقول إنه يحتمل أن يكون دانتى – فى مكانه وزمانه – يتابع شيئا أشد جوهرية من مجرد تقليد «أدبى» .

إن موقف دانتى من الخبرة الأساسية التى تشتمل عليها «الحياة الجديدة» Vita Nuova لا يمكن فهمه إلا إذا عودنا أنفسنا على أن نجد معنى فى العلل النهائية أكثر منه فى الأصول وليس المقصود بها ، فيما أعتقد ، ان تكون وصفا لما كان يشعر به **عن وعى** عند لقائه مع بياتريس ، وإنما الأحرى بها أن تكون وصفا لما تعنيه ، عند التأمل الناضج فيها . إن العلة النهائية هى الانجذاب إلى الله . لقد أريق قدر كبير من العاطفة ، وخاصة فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فى النظر نظرة مثالية إلى المشاعر المتبادلة بين الرجال والنساء وهو ما أثار غيظ عدة كتاب واقعيين ودفعهم إلى استنكاره : فهذه العاطفة تتجاهل الحقيقة الماثلة فى أن حب الرجل والمرأة (أو ، فى هذا الصدد ، حب الرجل والرجل) لا يمكن أن يفسر ويعقل إلا فى ضوء الحب الأعلى ، وإلا فهو – ببساطة – جماع بين حيوانات .

فلنفكر فى النظرية القائلة إن دانتى ، إذ راح يتأمل دهشة خبرته فى مثل تلك السن ، وهو ما لا تلغيه خبرة تالية أو تجاوزه ، قد وجد فيها من المعانى ما لا يحتمل أن نجده . وعلى ذلك فإن حديثه عنها فى مثل معقولية حديثنا : وهو لايعدو أن يطيل الخبرة فى اتجاه مختلف عن ذلك الذى يحتمل أن نسلكه نحن ، بعاداتنا الفكرية وتحيزاتنا المختلفة .

والحق أننا لا نستطيع أن نفهم «الحياة الجديدة» Vita Nuova دون بعض التشرب بشعر معاصرى دانتى الإيطاليين ، أو حتى بشعر أسلافه البروفنساليين. إن المشابهات الأدبية بالغة الأهمية ، ولكننا يجب أن نحذر تناولها على نحو أدبى وحرفى صرف . لقد كان دانتى فى مبدأ الأمر يكتب ، إن قليلا أو كثيرا ، كغيره من الشعراء لا لأنه ببساطة قد قرأ أعمالهم . وإنما لأن أنماطه فى الشعور والتفكير تشبه أنماطهم كثيرا . أما عن الشعراء البروفنساليين ، فليست لدى المعرفة التى تمكننى من أن أقرأهم على نحو مباشر . لقد كانت لذلك الشعب الغامض ديانة خاصة به محاها ديوان التفتيش محوا كاملا وأليما : إلى الحد الذى نجد معه أننا لا نكاد نعرف عنها أكثر مما نعرفه عن السومريين . وإنى لتتجه منى الشكوك إلى أن الفرق بين هذه الألبيجنسيانية المجهولة ، والتى ربما تكون قد أسيء إليها ، وبين الكاثوليكية إنما يتصل بالفرق بين شعر المدرسة البروفنسالية والمدرسة التوسكانية . ويلوح لى أن نسق تنظيم الحساسية عند دانتى – أى المقابلة بين الحب الأعلى والحب الجسدى الأدنى والنقلة من بياتريس وهى حية إلى بياتريس وهى ميتة ، ثم ارتفاعها إلى عبادة العذراء – إنما هو خاص بدانتى .

وعلى أية حال ، فإن «الحياة الجديدة» Vita Nuova إلى جانب كونها سلسلة من القصائد الجميلة ، يصل بينها نثر غريب من أدب الرؤية ، إنما هى – فيما أعتقد – رسالة سيكولوجية بالغة الرجاحة ، عن شيء له صلة بما يدعى الآن «الإعلاء» وثمة أيضا حس عملى بالوقائع يكمن خلفها ، وهو اتجاه مضاد للرومانتيكية : لا يتوقع من الحياة أن تقدم أكثر مما تستطيعه ، أو يطلب من بنى الانسان أكثر مما يستطيعون أن يقدموه وينظر إلى الموت على أنه يمنح ما لا تستطيع الحياة أن تمنحه . إن «الحياة الجديدة» Vita Nuova تنتمى إلى «أدب الرؤية» ولكن فلسفتها هى فلسفة انقشاع الوهم الكاثوليكية .

إن فهم هذا الكتاب إنما تعين عليه – إلى حد كبير – المعرفة بجويد وجوينيشيلى وكافالكانتى وتشينو وغيرهم . ومن المحقق أنه يجمل بالمرء أن يدرس تطور فن الحب من الشعراء البروفنساليين فصاعدا ، موجها قدرا عادلا من الاهتمام إلى كل من المشابهات والاختلافات فى الروح ، بالإضافة إلى تطور الشكل الشعرى وشكل المقطوعة والمعجم اللفظى . غير أن هذه الدراسة خليقة بأن تكون عقيمة ، إلا أن نقوم أولا بالمحاولة الواعية – والصعبة الشاقة كميلاد جديد – من أجل النفاذ من المرآة إلى عالم فى مثل معقولية عالمنا . وعندما يتهيأ لنا ذلك نبدأ فى أن نتساءل ما إذا لم يكن عالم دانتى أرحب وأشد صلابة من عالمنا . وعندما نكرر مثل هذا البيت .

Tutti li miei penser parlan d'Amore

ينبغي علينا أن نتوقف كي نفكر فيما تعنيه كلمة amore – فهي قد كانت تعني شيئا مختلفا عن أصلها اللاتيني أو معادلها الفرنسي أو تعريفها في أي قاموس إيطالي حديث .

وأكرر أن ثمة أسبابا عديدة تجعل البدء بقراءة «الكوميديا الإلهية» أمرا ضروريا . إن القراءة الأولى لـ«الحياة الجديدة» Vita Nuova لا تعطينا سوى أناقة أسلوب ما قبل روفائيل . و«الكوميديا» تدخل بنا عالم صور العصور الوسطى ، وذلك على نحو بالغ الاتضاح في «الجحيم» Inferno وبالغ الرهافة في «الفردوس» Paradiso إنها تدخل بنا أيضا عالم الفكر والعقيدة في العصور الوسطى . وهو أمر سهل كثيرا على من درسوا في كلياتهم أفلاطون وأرسطو ، ولكنه ممكن حتى بغير هذه المعرفة . أما «الحياة الجديدة» Vita Nuova فتغوص بنا رأسا في حساسية العصور الوسطى . إنها ليست آية أدبية بالنسبة لدانتي وعلى هذا فمن الآمن لنا أن نقرأها لأول مرة ، من أجل الضوء الذي يمكنها أن تلقيه على «الكوميديا» أكثر مما نقرؤها لأجل ذاتها .

وحين نقرؤها على هذا النحو فإنها يمكن أن تكون أفيد من اثنى عشر شرحا . إن التأثير الذي تحدثه كتب كثيرة عن دانتي هو أنها تولد انطباعا مؤداه أن القراءة عنه ألزم من قراءة ما كتبه هو نفسه . غير أن الخطوة التالية بعد قراءة دانتي ، المرة تلو المرة ، ينبغي أن تكون هي قراءة بعض الكتب التي قرأها ، أكثر مما ينبغي أن تكون قراءة الكتب الحديثة عن عمله وحياته وعصره ، مهما كانت جيدة . من اليسير أن تشتتنا متابعة تواريخ الأباطرة والبابوات . أما في حالة الشعراء الذين من نوع شكسبير فإننا نكون أقل تعرضا لأن نتجاهل النص ، في سبيل التعليق ، وفي حالة دانتي فإننا لانقل عن ذلك حاجة إلى التركيز على النص . وتزداد أهمية ذلك لأن ذهن دانتي أشد بعدا عن طرق التفكير والاحساس التي نشأنا عليها . إن ما نحن بحاجة إليه ليس هو المعلومات ، وإنما المعرفة : والخطوة الأولى نحو المعرفة هي أن نتبين الاختلافات بين شكله الفكري والشعوري وشكلنا . بل أن تعليق أهمية كبرى على التوماوية أو على الكاثوليكية قد يضل بنا بعيدا ، إذ يوجهنا أكثر مما ينبغي إلى اختلافات قابلة تماما لأن تتشكل ذهنيا . إن القارىء الانجليزي بحاجة إلى أن يتذكر أنه حتى لو لم يكن دانتي كاثوليكيا صالحا ، وحتى لو كان قد عالج أرسطو أو توماس بلا مبالاة شاكة لما يسر ذلك علينا فهم ذهنه ، ولما قلت أشكال الخيال والوهم والحساسية عنده غرابة في نظرنا . علينا أن نتعلم كيف نتقبل هذه الأشكال : وهذا التقبل أهم من أي شيء يمكن أن نسميه اعتقادا . إذ أنه تكاد تكون ثمة لحظة محددة من التقبل ، تبدأ الحياة الجديدة عندها .

وكما وعدت ، فإن الذى كتبته ليس «مدخلا» إلى دراسة دانتى ، وإنما هو نبذة وجيزة عن مدخلى الخاص إليه . وتبريرا لذلك فقد يكون لنا أن نلاحظ أن الكتابة بهذه الطريقة عن الرجال الذين من نوع دانتى أو شكسپير هى ، فى حقيقة الأمر ، أقل ادعاء من الكتابة عن رجال أقل منهم شأنا . فإن اتساع الموضوع يترك ، فى حد ذاته ، إمكانية لأن يقول المرء شيئا جديرا بأن يقال ، على حين نجد فى حالة الرجال الأقل شأنا أن الدراسة الدقيقة والخاصة هى وحدها التى يحتمل أن تبرر الكتابة عنهم أساسا .

٥

الشعراء الميتافيزيقيون

(١٩٢١)

لقد أسدى إلينا الأستاذ جريرسون خدمة هامة بجمعه هذه القصائد [١] من عمل جيل يسمى أكثر مما يقرأ ، ويقرأ أكثر مما يدرس دراسة نافعة . من المحقق أن القارئ سيلتقى (فى هذه المجموعة) بكثير من القصائد التى سبق أن حُفظت فى مجموعات شعرية أخرى ، فى نفس الوقت الذى سيكتشف فيه قصائد أخرى ، كقصائد أورليان تاونسند أو لورد هربرت تشربرى ، مدرجة هنا . غير أن وظيفة المنتخبات التى من هذا النوع تختلف عن وظيفة كل من طبعة الأستاذ سينتسبرى الجديرة بالإعجاب للشعراء الكارولينيين ، و " كتاب أوكسفورد للشعر الإنجليزى " فكتاب المسترجريرسون هو ، في حد ذاته ، قطعة من النقد ، وتحريض على النقد ، ونخاله مصيبا فى إدراجه هذا العدد الكبير من قصائد دن ، وهى موجودة فى مجموعات أخرى (وإن لم تكن مجموعات كثيرة) ، باعتبارها وثائق فى قضية « الشعر الميتافيزيقى » . لقد أدت هذه العبارة وظيفتها طويلا باعتبارها اصطلاحا يراد به التحقير أو باعتبارها بطاقة تومئ إلى اتجاه ذوقى لطيف فريد ، والسؤال هو : إلى أى حد كوّن هؤلاء الميتافيزيقون ، كما يسمونهم ، مدرسة (أو " حركة " كما نقول اليوم) ؟ وإلى أي حد يمكن اعتبار هذه المدرسة أو الحركة ، كما نسميها ، انحرافا عن التيار الرئيس ؟

ليس من الصعوبة بمكان أن نعرّف الشعر الميتافيزيقى فقط وإنما من الصعوبة أيضا بمكان أن نقرر أى الشعراء يزاولونه وفى أى من قصائدهم . إن شعر دن (وهو الذى يشبهه مارڤل والأسقف كنج أحيانا أكثر من سواهم) ينتمى إلى أواخر العصر الإليزابيثى وكثيرا ما تشبه مشاعره مشاعر تشابمان شبها قويا . وشعر

(١) «غنائيات وقصائد ميتافيزيقية من القرن السابع عشر : من دن إلى بطر » . اختارها وحررها وقدم لها هربرت ج . جريرسون (أكسفورد : مطبعة كلارندون . لندن : ميلفورد) .

« البلاط » قد نبع من بن چونسون الذى أباح لنفسه أن يأخذ فى حرية عن اللاتينية . وينقرض هذا اللون فى القرن التالى بظهور عاطفية پريور وفطنته وأخيرا فهناك الشعر التعبدى لهربرت وڤون وكراشو (الذى رجع صداه كريستينا روزيتى وفرانسيس تومسون بعد ذلك بزمن طويل) . وكراشو الذى كان فى بعض الأحيان أعمق من زملائه وأقل منهم طائفية يتسم بخصلة ترجع خلال العصر الإليزابيثى إلى الشعراء الإيطاليين الأوائل . من الصعب أن تعثر على أى استعارة أو تشبيه أو أى إغراب في التعبير يشيع استخدامه بين كل هؤلاء الشعراء ويكون فى عين الوقت عنصراً أسلوبياً بالغ الأهمية إلى الحد الذى يكفى لعزلهم كجماعة . إن دن – وكاولى فى أغلب الأحيان – يستخدم وسيلة تعد أحياناً نموذجا للشعر « الميتافيزيقى " وهى تنميق (بعكس تكثيف) التعبير المجازى إلى أبعد مدى يمكن للحذق أن يصل إليه . وهكذا نرى كاولى يطور المقارنة الشائعة بين العالم ورقعة الشطرنج فى مقطوعات طويلة (**إلى القدر**) ونرى دن فى قصيدته (تحية وداع) يقارن ، بمزيد من الجمال ، بين عاشقين وبوصلتين . على أننا فى مواضع أخرى لا نكاد نجد بسطا لمضمون المقارنة وإنما تطويرا للفكرة من طريق التداعيات السريعة مما يستلزم خفة ملحوظة من جانب القارئ :

على كرة مستديرة

يستطيع عامل ، إلى جواره عدة نسخ ، أن يبسط

أوربا وأفريقيا وآسيا

وأن يسارع بجعل ما لم يكن شيئاً كل شئ

وكذلك شأن كل دمعة

تسكبينها

كرة أرضية ، أنت تنمو أيها العالم من ذلك الانطباع ،

إلى أن تفيض دموعك الممتزجة بدموعى

على هذا العالم . وبالأمواه التى تسكبينها تذوب سمائى .

فنحن نجد هنا علاقتين على الأقل غير متضمنتين فى الصورة الأولى ولكن الشاعر يفرضهما عليها : نعنى الانتقال من كرة الجغرافى إلي الدمعة ومن الدمعة إلي الفيضان . ومن ناحية أخرى فبعض تأثيرات دن البالغة التوفيق والمميزة له إنما تتحقق

من طريق الكلمات الموجزة والتقابلات المفاجئة :

سوار من الشعر البراق حول العظام

حيث ينجم أقوى التأثيرات عن المقابلة المفاجئة بين تداعيات " الشعر البراق " وتداعيات " العظام " . وهذا النظرة إلى الصور كأنما من خلال تلسكوب والتداعيات المتزايدة إنما تميز تعابير بعض كتاب المسرح فى العصر الذى عاش فيه دن : ودون أن نذكر شكسبير فنحن نجد هذه الخاصة تتردد كثيراً عند مدلتون وويستر وتورنير بل ونجدها مصدرا من مصادر حيوية لغتهم .

إن (صامويل) جونسون الذى استخدم اصطلاح " الشعراء الميتافيزيقين " ، وفي ذهنه كما واضح دون وكلفلاند وكاولى ، قد لاحظ فى إنتاج هؤلاء الشعراء : "إن أشد أفكارهم تنافرا قد شُد وثاقها معامن طريق العنف " ، وقوة هذا الاتهام ترجع إلى فشل بعض أولئك الشعراء فى عقد الصلة بين تلك الأفكار وإلى أن أفكارهم تكون فى أغلب الأحيان مشدودة الوثاق لا متحدة . علي أننا لو أردنا أن نحكم على أساليب الشعر بمثالبها لوجدنا فى شعر كلفلاند من الشواهد ما يبرر تهمة (صامويل) جونسون تلك . والحقيقة إن ثمة قدرا من تنافر المواد التى يقسرها ذهن الشعر على الاتحاد يوجد في كل الشعر . إننا لا نحتاج لأن نختار على سبيل المثال مثل هذا البيت :

Notre áme est un trois - mats cherchant son Icarie

روحنا سفينة ذات صوار ثلاث تبحث عن إيكاريا الخاصة بها .*

فقد نجد مثالا لذلك فى أبيات هى من خير ما كتب (صامويل) چونسون نفسه « غرور الامانى الإنسانية » :

قُدر لمصيره ساحل قاحل

وقلعة صغيرة ، ويد مريبة

وخلف اسما يشحب له العالم

إن أراد الإيماء به إلى عبرة أو زخرفة حكاية .

حيث يرجع تأثير الأبيات إلى المقابلة بين أفكار تختلف من حيث الدرجة ولكنها تتماثل من حيث المبدأ كتلك التى يلومها (صامويل) چونسون ذلك اللوم الهادئ . وفي

* بيت من قصيدة بودلير المسماة « الرحلة » . وإيكاريا : يوتوبيا (م) .

قصيدة من أجمل قصائد تلك العصر (قصيدة ما كان ليمكن أن نُكتب في أى عصر آخر) هى " **الجناز** " للأسقف كنج نجد الشاعر يستخدم المقارنة المسهبة بنجاح تام . فالفكرة والتشبيه عنده يغدوان شيئا واحدا وذلك في الجزء الذى يصور فيه الأسقف لهفته إلى رؤية زوجته المتوفاه مستخدما صورة الرحلة :

انتظرينى هنالك ، فلن أتوانى

عن لقياك فى ذاك الوادى الأجوف

ولا تقلقى لتأخر وصولى

فقد بدأت رحلتى فعلا

وهأنذا أقتفى أثرك بكل السرعة

التى تخلقها الرغبة أو تنبتها الأحزان

كل دقيقة تبدو لى درجة قصيرة

وكل ساعة تبدو لى خطوة نحوك

وعندما يقبل الليل وأخلد إلى الراحة

انهض فى الصباح التالى مقتربا من غرب

حياتى وأبحر ما يقرب من ثمانى ساعات

قبل أن يتنفس النوم ورياحه النعسانة ...

لكن سمعا ! إن نبضى ، كطبلة ناعمة ،

يدق معلنا اقتراب وصولى وينبئك بأنى آت

ومهما يكن سيرى بطيئا

فسأجلس إلى جوارك فى نهاية الأمر .

(ونحن نجد فى الأبيات الأخيرة القليلة تأثير الرعب الذى كان أحد المعجبين بالأسقف كنج يتوصل إليه كثيراً : إدجاربو) . ومرة أخرى يحق لنا أن نأخذ هذه الرباعيات من قصيدة اللورد هربرت المسماة " **أنشودة** " وهى مقطوعة سيجمع الرأى فورا – فيما نخال – على أنها من مدرسة الشعر الميتافيزيقى :

وهكذا فعندما نرحل عن هنا

ولا نوجد بعد ذلك : لا أنت ولا أنا

كلانا لغز لصاحبه

وكلانا سيغدو نحن الاثنين ، وإن كنا نحن الاثنين شخصا واحدا

عندما قالت هذا بوجهها المرفوع إليّ

كانت عيناها اللتان تتوجان ذلك الجمال

مثل نجمتين راحتا بعد سقوطهما

تنظران إلى أعلى مرة أخرى باحثتين عن مقرهما :

وبينما قبض مثل هذا السلام الصامت الساكن

على إحساسهما المهدىء

كان المرء يخال أن ثمة قوة ذات تأثير

تملكت روحيهما المسلوبتين

ليس فى هذه الأبيات (ربما باستثناء النجوم وهى تشبيه لا ندركه فورا ولكنه تشبيه جميل ومبرر) ما ينطبق على ملاحظات (صامويل) جونسون العامة عن الشعراء الميتافيزيقيين فى مقالته عن كاولى . هناك الكثير الذى يكمن فى ثراء التداعيات التى تنبع من كلمة " المهدىء " وتنضاف إليها فى عين الوقت ولكن المعنى واضح واللغة بسيطة أنيقة . ولنلاحظ أن لغة هؤلاء الشعراء بوجه عام تتسم بالبساطة والصفاء وأن هذه البساطة تصل فى شعر چورچ هربرت إلى أبعد مدى يمكنها أن تصل إليه . إنها بساطة يحاول كثير من الشعراء المحدثين أن يباروها دون نجاح .

إن تركيب الجمل – من ناحية أخرى – يكون أحيانا بعيدا عن البساطة ولكن هذا ليس عيبا وإنما هو آية إخلاص للفكرة والشعور . والأثر – فى أحسن أحواله – أقل تكلفا بكثير من أى قصيدة لجراى . وكما أن هذا الإخلاص يولد تنوعا فى الفكرة والشعور فإنه يولد أيضا تنوعا فى الموسيقى . إننا لنشك فيما لو كان من الممكن أن نجد فى القرن الثامن عشر قصيدتين من نفس البحر إسميا ولكنهما مختلفتان اختلاف « حبيبته الخجول » لمارفل عن « سانت تريزا » لكراشو .

فالأولي تولد انطباعا ملؤه السرعة الفائقة متوسلة إلى ذلك باستخدام المقاطع القصيرة والثانية تولد وقارا كهنوتيا متوسلة إلى ذلك باستخدام المقاطع الطويلة :

أيها الحب إنما أنت السيد الأوحد المطلق

للحياة والموت .

وإذا كان ناقد له ذكاء (صامويل) چونسون وحساسيته (رغم تحدد آفاقه) قد أخفق فى تعريف الشعر الميتافيزيقى بذكر عيوبه فإنه ليجمل بنا أن نتساءل عما إذا كان من الخير لنا أن نطبق المنهج المخالف لمنهجه ، أعنى أن نفترض أن شعراء القرن السابع عشر (حتى الثورة) كانوا تطورا طبيعيا ومباشرا للعصر الذى سبقهم وأن نتساءل - دون تحيز فى قضيتهم ينبع من استخدام هذه الصفة " ميتافيزيقى " - عما إذا لم تكن مزاياهم شيئا ذا قيمة باقية اختفت من بعدهم وما كان ينبغى أن تختفى . لقد أفلح (صامويل) چونسون - ربما من طريق المصادفة - فى تبين سمة خاصة بهم عندما لاحظ أن " محاولاتهم كانت دائما تحليلية " ولكنه ما كان ليوافق على أنهم ، بعد ما حدث من تشتت ، قد صاغوا المواد معا فى وحدة جديدة .

من المحقق أن الشعر الدرامى الذى كتبه الشعراء الإليزابثيون الأواخر والشعراء اليعقوبيون الأوائل يعبر عن درجة من نمو الحساسية لا نجدها فى نثرهم الجيد غالبا . وإذا استثنينا مارلو - وهو رجل ذو ذكاء خارق - فسنجد أن هؤلاء الكتاب المسرحيين (وهذه نظرية تستحق النظر على الأقل) قد تأثروا بمونتنى من طريق مباشر أو غير مباشر . وحتى لو استثنينا أيضا بن جونسون وتشابمان فسنجد أنهما كانا على حظ ملحوظ من اللوذعية وكانا يؤلفان بين لوذعيتهما وحساسيتهما وكانت طريقتهما فى الشعور تتغير بطريقة مباشرة وطازجة من جراء قراءتهما وتفكيرهما . ونحن نجد فى تشابمان على وجه الخصوص إدراكا حسيا مباشرا للفكرة أو إعادة خلق للأفكار على صورة شعور . وهذا بالضبط هو ما نجده عند دن :

فى هذا الشئ الواحد يكمن كل نظام

الآداب والرجولة

وذلك كى يتمكن الإنسان من إدماج نفسه فى الكون

فى اتجاهه الأساس ، ويجعل كل الأشياء صالحة

لأن تغدو جزءا واحدا من ذلك الكل فيمضى فى حركته الدائرية

لا أن يلتقط من الكل نصيبه التعس

ويرتد إلى المضايق أو إلى اللاشئ

متمنيا لو قد كان الكون كله

خاضعا لرقعة منه هي نفسه

وإنما هو يدخل في حسبانه الضرورة العظمى

ولنقارن هذه الأبيات بقطعة حديثة :

كلا ، فعندما يبدأ الصراع في داخله ،

يكون الإنسان شيئا . الله ينحنى فوق رأسه

والشيطان ينظر من بين قدميه – وكلاهما يشده

فيغدو متروكا هو نفسه في المنتصف : تستيقظ الروح

وتنمو . ألا فلتظل تلك المعركة طوال حياته !

وربما كان من الأبعد عن العدل وإن كان من المغرى جدا (لأن كلا الشاعرين مهتم بتخليد الحب من طريق النسل) أن نقارن بين المقطوعات التى سبق لنا أن سقناها من قصيدة اللورد هربرت وبين هذه الأبيات لتنسون :

واحد سار بين زوجته وطفلته

بخطوات موزونة ثابتة هادئة

وكان بين الحين والحين يبتسم في وقار

شريكة دمه الحصيفة

انحنت عليه ، مخلصة رقيقة صالحة ،

تتحلى بوردة الأنوثة.

وفى حبهما المتبادل الآمن

كانت الفتاة الصغيرة تسير سيرا رزينا

تخطو مسبلة الجفنين في نقاء

كانت وحدة هؤلاء الثلاثة من العذوبة

إلى الحد الذى جعل قلبى المتجمد يبدأ فى الخفقان

متذكرا حرارته القديمة

ليس الاختلاف هنا اختلافا بسيطا فى الدرجة بين الشعراء . إنه شئ حدث للعقل الانجليزى فى الفترة ما بين عصر دن أو اللورد هربرت من تشربرى وعصر تنسون وبراوننج ، إنه اختلاف بين الشاعر الذهنى والشاعر المتأمل . فتنيسون وبراوننج شاعران وهما يفكران ولكنهما لا يشعران بأفكارهما فى سرعة انتشار أريج الوردة . لقد كانت الفكرة عند دن خبرة وكانت تشكل حساسيته . وعندما يكون ذهن الشاعر قد أعد لأداء مهمته على الوجه الأمثل فإنه يعمل دائما على إدماج الخبرات المتنافرة . إن خبرة الرجل العادى تتسم بالعماء وعدم الانتظام أوالشذرية فهو يقع فى الحب أو يقرأ سبنوزا لكنه لا يربط بين هاتين الخبرتين ولا هو يربطهما بضوضاء الآله الكاتبة أورائحة الطهو أما فى ذهن الشاعر فهذه الخبرات تشكل دائما كليات جديدة .

ويمكننا أن نعبر عن هذا الاختلاف إذن بالنظرية الآتية : إن شعراء القرن السابع عشر ، خلفاء الكتاب المسرحيين فى القرن السادس عشر ، كانوا يملكون جهاز حساسية يمكنها أن تلتهم أى نوع من أنواع الخبرة . إنهم بسطاء متكلفون عسيرون أو مغرقون فى الخيال – كأسلافهم – ولكنهم في ذلك ليسوا أكثر ولا أقل من دانتى وجويد كاڤالاكنتى وجوينو شيلى أو تشينو . لقد حدث فى القرن السابع عشر تفكك فى الحساسية لم نشف منه قط وكان من الطبيعى أن يتفاقم هذا التفكك بتأثير أقوى شاعرين من شعراء ذلك القرن : ملتون ودريدن . لقد أنجز كل من هذين الرجلين أعمالا شعرية بالغة الفخامة لدرجة أن رفعة الأثر أعمتنا عن افتقارهما إلى أمور أخرى . ولقد مضت اللغة فى طريقها وتحسنت من بعض الوجوه ، فخير ما كتبه كولنز وجراى (وصامويل) چونسون أو حتى جولد سميث من شعر يرضى بعض متطلباتنا العسيرة إلا رضاء أكثر مما يرضيها شعر دن أو مارڤل أو كنج . ولكن بينما غدت اللغة أشد رهافة غدا الشعور أشد فجاجة . إن الشعور والحساسية الممثلين في « فناء كنيسة ريفية » (دون أن نذكر شيئا عن تنسون أو براوننج) أشد فجاجة من الشعور والحساسية الممثلين فى " حبيبته الخجول " .

نبع ثانى النتائج الناجمة عن تأثير ملتون ودريدن من النتيجة الأولى ومن ثم كان بطئ الاتضاح . لقد بدأ العصر ذو العاطفية المغرقة مبكرا فى القرن الثامن عشر واستمر . وقد ثار الشعراء على الاستدلال والوصف وراحوا يفكرون ويشعرون على

نويات ودون توازن أو غدوا شعراء متأملين . ونحن نجد في قطعة أو اثنتين من " انتصار الحياة " لشلى وفى الجزء الثاني من " هيپريون " آثارا للنضال من أجل توحد الحساسية " ولكن كيتس وشلى توفيا وظل تنسون وبراوننج يتأملان .

أما وقد انتهينا من هذا العرض الوجيز لنظرية - ربما كانت أشد وجازة من أن تنقل عقيدة - فقد نتساءل : ترى ماذا كان يكون مصير الشعر " الميتافيزيقى " لو أن تيار الشعر انحدر مباشرة عنهم مثلما انحدر مباشرة إليهم ؟ من المحقق أننا ما كنا عند ذاك لنصنفهم على أنهم شعراء ميتافيزيقيون . فالاهتمامات الممكنة للشاعر لا حدود لها وكلما كان الشاعر ذكيا كان ذلك أفضل إذ كلما كان ذكيا زاد احتمال أن يكون ذا اهتمامات : ونحن لا نشترط عليه إلا شرطا واحدا هو أن يحول اهتماماته إلى شعر لا أن يكتفى بتأملها شعريا . إن النظرية الفلسفية عندما تدخل الشعر تغدو راسخة المكانة لأن صدقها أو زيفها يغدو عند ذلك - بمعنى من المعانى - أمرا لا قيمة له ولأن صدقها - من ناحية أخرى - يقام عليه البرهان . وإن للشعراء الذين نناقشهم الآن كما أن لغيرهم من الشعر أخطاء متعددة ولكنهم كانوا - فى خير أحوالهم - مشغولين بمحاولة العثور على معادل لفظى لحالات العقل والشعور . وهذا يعنى أنهم كانوا أنضج - وأبقى على الزمن - ممن تلوهم من شعراء لا يقلون عنهم بالتأكيد مقدرة أدبية .

ليس من الضرورى دائما أن يكون الشعراء مشغولين بالفلسفة أو بأى موضوع آخر وكل ما نستطيع أن نقوله هو أنه يبدو من المحتمل أن الشعراء فى حضارتنا بأوضاعها الراهنة لابد أن يكونوا **عسيرين** . فحضارتنا تستوعب قدرا كبيرا من التنوع والتعقيد وهذا التنوع والتعقيد عندما يلتقى بحساسية مرهفة فلابد من أن ينتج نتائج منوعة معقدة . ينبغى أن يغدو الشاعر أشد شمولا وأميل إلي التلميح وأبعد عن المباشرة حتى يرغم اللغة على أداء معناه بل وأن يخلع مفاصلها إن لزم الأمر (وثمة تقرير لامع ومتطرف لهذا الرأى ، ليس من الضرورى أن يربط المرء نفسه به ، يقدمه مسيوجان إبستين فى كتابه " شعر اليوم " La poesie d' aujourd - hui) وهكذا نحصل على شئ يشبه الإغراب فى التعبير . إننا نحصل فى الحقيقة على منهج شديد القرب إلى حد يدعو للدهشة من منهج " الشعراء الميتافيزيقيين " وهو منهج يشبهه أيضا فى استخدامه للكلمات الغامضة والصياغة البسيطة :

O geraniums di aphanes guerroyeurs sortileges
Sacileges monomanes .
Emballages devegondages, douches! O pressoirs

Des vyendanges des grands soirs!
lavettes aux abois ,
Thvrses au fond des bois,
Transfusions, répresailles
relevailles, compresses et l Eternal potion,
Angelus! en pouvoir plius
De debacles nuptiales de debcles nuptiales !

إيه يا أزهار الجيرانيوم الشفافة ، رقى محاربة

تدنيسات أحادية المس :

مواد للحزم ، لا حياء ، شآبيب !

إيه يا معاصر نبيذ حفلات مسائية !

ثياب أطفال تحت الحصار ،

ثرسيس فى أعماق الغابات !

تحولات ، قصاص ،

احتفالات قبول امرأة فى الكنيسة بعد الولادة ، ضمادات ، والشراب الأبدى

ناقوس التبشير ! لم يعد من الممكن

الكوارث الزوجية ! الكوارث الزوجية ! *

وهذا الشاعر نفسه يستطيع أن يكتب ببساطة :

Elle est bien loin, elle pleure ,
Le grand vent se lamente aussi...

إنها بعيدة ، إنها تبكى

والريح العظيمة تندب أيضا **

* الأبيات للشاعر الفرنسى چول لافورج « قصائد أخيرة » (١٨٩٠) (م)

** أبيات للافورج من قصيدته " حول ميتة " من ديوان " قصائد أخيرة " (م) .

ذلك أن جيل لافورج وتريستان كوربير – فى كثير من قصائده – أقرب إلى " مدرسة دن " من أى شاعرا إنجليزى عظيم . ولكن الشعراء الأشد منهم اتباعية يملكون نفس هذه الخاصة الجوهرية : خاصة تحويل الأفكار إلى إحساسات وتحويل أى ملاحظة إلى حالة عقلية :

Pour l'enfant amoureux de cartes et d' estampes ,
l' univers est egal a son vaste appetit .
An que le monde est grand a la clarte des lampes
Aux yeax du souverir que le monde est petit!

لدى الطفل عاشق الخرائط والصور

يعادل الكون شهيته العظيمة .

إيه ماأكبر العالم على ضوء المصباح

ولكن ما أصغره حين نراه بعين الذاكرة . ***

ونحن نجد فى الأدب الفرنسى أن أعظم أساتذة القرن السابع عشر : راسين وأعظم أساتذة القرن التاسع عشر : بود لير كانا من بعض النواحى أقرب إلى بعضهما منهما إلى أى شاعر آخر . وكان هذان الأستاذان العظيمان للكلمة أعظم أستاذين أيضا للتحليل النفسى وأشغفهم باستكشاف الروح . ومن الشائق أن نتأمل قائلين : أليس من نكد الحظ أن اثنين من أعظم أساتذة الكلمة فى لغتنا – ملتون ودريدن – يحققان انتصاراتهما في الوقت الذى يهملان فيه الروح إهمالا مذهلا ؟ ولو أننا استمررنا فى إنجاب الملتونات والدريدنات لما كان فى ذلك كبير خطر ولكن مما يدعو إلى الأسف فى الأوضاع الراهنة أن الشعر الإنجليزى قد ظل ناقصا هذا النقص . إن من يعترضون على : تكلف " ملتون أو دريدن يقولون لنا أحيانا : «انظروا فى قلوبكم واكتبوا» . ولكن النظرة إلى القلب ليست عميقة بما فيه الكفاية . لقد نظر راسين أو دن إلى ما هو أكثر من القلب وينبغى أن ننظر إلى قشرة المخ والجهاز العصبى والقنوات الهضمية .

أفلا يحق لنا أن ننتهى إذن إلى أن دن وكراشووفون وهربرت واللورد هربرت ومارڤل وكنج وكاولى – فى خير أحواله – يسيرون فى التيار المباشر للشعر الإنجليزى وأنهم ينبغى أن يلاموا بهذا المعيار لا أن يدللوا بالحب الذى نكنه لعلم العاديات ؟ لقد مدحناهم المدح الكافى بعبارات تتضمن أنهم محدود الآفاق كقولنا إنهم : ميتافيزيقيون

*** الأبيات من قصيدة بودلير "الرحلة" (م) .

" أو " ذوو فطنة " أو " متفردون " أو " غامضون " رغم أنهم فى خير أحوالهم لا يملكون من هذه الصفات أكثر مما يملكه سواهم من الشعراء الجادين . ولا ينبغى من الناحية الأخرى أن نرفض نقد (صامويل) چونسون (وهو شخص يخاطر المرء إذا اختلف معه) قبل أن نتمكن منه أو نتمثل شرائع الذوق الچونسونية . وعندما نقرأ القطعة المشهورة من مقالته عن كاولى ينبغى أن نتذكر أنه يعنى بالفطنة ، كما هو واضح ، شيئاً أخطر شأنا مما نعنيه اليوم بهذه الكلمة . كما أنه ينبغى أن نتذكر ونحن نقرأ نقده لنظمهم كم كان النظام الذى تدرب عليه ضيق النطاق وكم كان حسن التدريب فيه . ينبغى أن نتذكر أن [صامويل] چونسون قد كان – فى المحل الأول – يمثل بأهم شاعرين أساءا إلى الحركة : كاولى وكڤلاند . ولو تحقق ذلك لكان عملاً مثمرا فإن المرء ليحتاج إلى كتاب قائم برأسه ينقض فيه تصنيف صامويل چونسون ويعرض هؤلاء الشعراء بكل اختلافاتهم نوعا ودرجة من موسيقى دن القوية إلى الرنين الواهن البهيج لأورليان تاونسند الذى يعد عدم إدراج قصيدته " حوار بين حاج والزمن " أحد أوجه النقص المؤسفة القليلة فى هذه المنتخبات الممتازة التى جمعها الأستاذ جريرسون .

من « أندرو مارفل »

(١٩٢١)

إن الذكرى المئوية الثالثة لعضو هل السابق تستحق لا الاحتفال الذى اقترحته تلك القصبة المحظوظة فحسب ، وإنما أيضا قليل من التأمل الجاد فى كتاباته ، وهذا عمل من أعمال الورع ، بالغ الاختلاف عن بعث سمعة ميتة . لقد كانت مكانة مارفل عالية لفترة من الزمن ، وليس أحسن قصائده بالغ الكثرة ، وليست فقط معروفة جيدا من كتابي «الذخيرة الذهبية»« وكتاب أوكسفورد للشعر الإنجليزى» ، وإنما لابد أن تكون أيضاً قد استمتع بها قراء كثيرون . إن قبره ليس بحاجة إلى ورود ولا سذاب ولا إكليل غار ، وليس ثمة عدالة خيالية نزجيها إليه ، وإنما نستطيع أن نفكر فيه – إذا كانت هناك حاجة إلى التفكير – من أجل فائدتنا نحن ، لا فائدته هو . إن إعادة الشاعر إلى الحياة – وهى المهمة الكبرى والباقية للنقد – معناها فى هذه الحالة أن نعصر قطرات جوهر اثنتين أو ثلاث قصائد ؛ وحتى إذا اقتصرنا على هذه ، فقد نجد فيها شرابا نادرا لا يعرفه هذا العصر . فليس جهد النقد هو أن يقرر المكانة وإنما أن يعزل هذه الصفة . والحقيقة الماثلة فى أنه من بين كل شعر مارفل ، الذى ليس فى ذاته كبير الكمية ، فإن القسم القيم حقيقة مكون من بضع قصائد قليلة تومئ إلى أن الصفة المجهولة التى نتحدث عنها يحتمل أن تكون صفة أدبية أكثر منها شخصية ، أو هى – بمعنى أصدق – صفة حضارة ، وعادة تقليدية فى الحياة .

إن شاعرا من نوع دن أو بودلير أولافورج يكاد يمكن اعتباره مبتدعا لاتجاه ونظام من الفكر أو الأخلاق ودن عصي على التحليل : فإن ما يلوح تارة وجهة نظر شخصية غريبة قد يلوح تارة أخرى أقرب إلى أن يكون تركيزا دقيقا لضرب من الشعور منتشر فى الجو المحيط به . إن دن وكفنه ، أو الكفن ودافعه إلى ارتدائه ، أمران لا ينفصلان ، غير أنهما ليسا شيئا واحدا . وأحيانا ما يلوح أن القرن السابع عشر قد جمع ، لأكثر من لحظة ، وتمثل فى فنه كل خبرة الذهن الإنسانى التى يلوح (من وجهة النظر نفسها) أن القرون التالية كانت مشغولة ، جزئيا ، بدحضها . غير أن دن كان خليقا بأن يكون فردا متفردا فى أى زمان ومكان ، أما خير شعر مارفل فنتاج للثقافة الأوربية ، أى اللاتينية .

من ذلك الأسلوب العالى الذى تطور عن مارلو من خلال چونسون (لأن شكسپير

لا يندرج تحت هذه الأنساب) فصل القرن السابع عشر بين صفتين هما :

الفطنة والتفاصح . وليست هاتان الصفتان بالبساطة أو القابلية للإدراك على النحو الذى يلوح أن اسمهما يتضمنه ، كما أنهما ليستا - من الناحية الفعلية - طرفى نقيض . فكلتاهما تتسم بالوعى والثقافة ، وبوسع الذهن الذى يولد إحداهما أن يولد الأخرى . إن الشعر الفعلى لمارفل وكاولى وملتون وغيرهم إنما هو مزيج منهما متفاوت النسب . وينبغى أن نأخذ حذرنا حتى لا نستخدم هذه المصطلحات على نحو أشمل مما ينبغى : لأن معناهما - كما هو الشأن مع سائر المصطلحات السائلة التى يتناولها النقد الأدبى - يتغير بتغير العصور . وتوخيا للدقة ينبغى علينا أن نعتمد - إلى حد ما - على ثقافة القارئ وحسن ذوقه .

إن فطنة الشعراء الكارولينين ليست هى فطنة شكسبير ، وليست هى فطنة دريدن ، الأستاذ العظيم للازدراء ، أو فطنة بوب ، الأستاذ العظيم للكراهية ، أو فطنة سويفت ، الأستاذ العظيم للاشمئزاز . فما نعنيه بالفطنة إنما هو خاصة شائعة بين أناشيد «كومس» وقصيدة Anacreontics لكاولى و " الأنشودة الهوراسية " لمارفل ، إنها أكبر من أن تكون براعة فنية ، أو معجم ألفاظ حقبة زمنية وأسلوبها فى ترتيب الجمل : وإنما هى - تلك التى وصفناها ، على نحو تجريبى ، بأنها فطنة عقلانية صلبة تكمن تحت الرشاقة الغنائية الخفيفة . وأنت لا تستطيع أن تجدها عند شلى أو كيتس أو وردزورث . وأنت لا تستطيع أن تجد أكثر من صدى منها عند لاندور ، وأقل من صدى عند تنسون وبراونتج . ومن بين المعاصرين نجد أن بيتس أيرلندى ، وهاردى رجل إنجليزى حديث - أى أن هاردى لا يملكها وبيتس خارج موروثها تماما . ومن ناحية أخرى ، فكما أن وجودها أمر محقق لدى لافونتين ، فإن ثمة قسما كبيرا منها لدى جوتييه . أما عن التفاصح ، أى الاستغلال المتعمد لإمكانات الفخامة في اللغة وهو ما استخدمه ملتون وأساء استخدامه - فإن ثمة نموذجا لاستخدامه بل وإساءة استخدامه فى شعر بودلير .

وليست الفطنة بالصفة التى اعتدنا أن نربط بينها وبين الأدب " البيوريتانى " ، بين ملتون أو مارفل . غير أنه إذا كان الأمر كذلك فإننا نكون ، جزئيا ، مخطئين فى تصورنا للفطنة ، وجزئيا مخطئين فى تعميماتنا عن البيوريتان . ولئن لم تكن فطنة دريدن أو فطنة بوپ هى اللون الوحيد من الفطنة فى لغتنا ، فإن بقية الألوان ليست مجرد مرح بسيط أو نزق خفيف أو خروج عن اللياقة طفيف أو إبجرامات صغيرة . ومن ناحية أخرى ، فإن المعنى الذى يمكن به أن نصف رجلا كمارفل بأنه " بيوريتانى " إنما هو معنى محدود . فالأشخاص الذين كانوا يناهضون تشارلز الأول والاشخاص الذين كانوا يعضدون الكومنولث لم يكونوا جميعا من طائفة

Busy Zeal - of - the - land

أو من طائفة

the united Grand Junction Ebenzer Temperance Association

لقد كان الكثيرون منهم سادة فى زمنهم ، لا يعدون أن يؤمنوا – مع قدر من العقل كبير – بأن الحكومة التى يتولاها برلمان من السادة خير من حكومة يتولاها فرد من أسرة ستيورات . وعلى الرغم من أنهم كانوا – حتى ذلك الحد – ممارسين ليبراليين ، فإنهم ما كانوا ليتنبئوا باجتماع الشاى وانشقاق المنشقين . ولما كانوا رجال تعليم وثقافة ، بل وأسفار ، فإن بعضهم تعرض لتلك الروح التى كانت تسود العصر ، والتى قدر لها أن تكون الروح الفرنسية المهيمنة على العصر . ومن الغريب أن هذه الروح كانت معارضة تماما للاتجاهات الكامنة فى البيوريتانية أو القوى العاملة فيها . وهذا الصراع يلحق ضررا كبيرا بشعر ملتون . أما مارفل – الذى كان خادما نشطا للجمهورية ، وإن يكن مشايعا لها فاترا ، وشاعرا على نطاق أضيق – فقد كان نصيبه من الضرر أقل من نصيب ملتون بكثير . وبيته المكتوب عن تمثال تشارلز الثانى : " إنه ملك لا يستطيع إزميل أن يصلحه " يصلح أن يوضع فى مواجهة نقده للتمرد الكبير : " إن الناس ... قد كان يجمل بهم ، وكان باستطاعتهم ، أن يثقوا بالملك " ، وعلى ذلك فإن مارفل ، الذى كان ابن قرنه أكثر مما كان بيوريتانيا ، يتحدث بصوت عصره الأدبى على نحو أوضح وأقل التباسا مما يفعل ملتون .

وهذا الصوت يتحدث بقوة غير معهودة فى قصيدة " إلى حبيبته الخجول " ، وموضوع هذه القصيدة واحد من الموضوعات التقليدية العظيمة الشائعة فى الأدب الأوربى . إنه موضوع " أى حبيبتى " و " اجمع براعم الورود " و " فلتمض أيتها الوردة الجميلة " . وهو موجود في صرامة لوكريتيوس الوحشية وفى نزق كاتولوس الحاد . وفطنه مارفل إنما تجدد هذا الموضوع بتنوع صوره وترتيبها . ففى أولى فقره الثلاث يتلاعب بوهم يبدأ بالإبهاج ثم يفضى إلى الإدهاش .

لو قد كان لدينا من الدنيا الكفاية ومن الزمان

لما كان فى هذا النفور ياسيدتى من جريرة

... ولكنت بحيث

أتعشقك عشر سنين قبل الطوفان

وكنت إن أحببت ، بحيث تتأبين

إلى أن يتحول اليهود عن دينهم ،

ولكانت ثمار حبى بحيث تنمو

أكبر من الامبراطوريات وأشد بطأ ...

فنحن نلاحظ السرعة العالية ، وتتابع الصورة المركزة ، التى يضخم كل منها الخيال الأصلى . وعندما تبلغ هذه العملية غايتها وتلخص ، تتحول القصة فجأة بتلك البغتة التى صارت واحدة من أهم وسائل تحقيق التأثير الشعرى منذ هوميروس :

لكنى لا أفتأ أسمع عند ظهرى

مركبة الزمان المجنحة وهى تسرع إلى قربنا ،

وهناك ترقد أمامنا

صحارى الأبدية الشاسعة .

إن حضارة بأكملها لتكمن فى هذه الأبيات :

Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas Regumque turris

موت شاحب من مثل ما يطرق أكواخ الفقراء

وأبراج الملوك على قدم المساواة .

وليس هوراس فقط ، وإنما كاتولوس نفسه :

Nobis , cum semel occidit brevis lux,
Nox est perpetuauna dormienda .

حيث أن نور الشخيوخة يخبو سريعا

(فالحياة) بالنسبة لنا ليل أبدى علينا أن ننامه .

إن شعر مارفل لا يملك ذلك التردد الجليل للأصداء فى لاتينية كاتولوس ، ولكن من المحقق أن الصورة التى يقدمها مارفل أشمل وأنفذ إلى الأعماق من صورة هوراس . ولو أن شاعرا حديثا سمق إلى الأوج ، لكن من المحتمل جدا أن يختم حديثه بهذا التأمل الخلقى . ولكن المقطوعات الثلاث فى قصيدة مارفل تتسم بشئ أقرب إلى أن يكون علاقة قياسية بين بعضها وبعض . فبعد اقتراب وثيق من حالة دن النفسية .

ولتعالجن الديدان

تلك البكارة التي حافظت عليها طويلا . . .

إن القبر لمكان خاص أخاذ

لكنى لا إخال أحدا يعانق فيه أحدا

تجئ الخاتمة :

دعينا نطوى كل قوتنا وكل

قتنا فى كرة واحدة

ونمزق مسراتنا بالصراع العنيف

خلال بوابات العيش الحديدية .

ولن ينكر أحد أن هذه القصيدة تمتاز بالفطنة . غير أنه قد لا يكون واضحا أن هذه الفطنة تشكل تصعيد وتنزل سلم موسيقى عظيم الحظ من قوة الخيال ، فهذه الفطنة لا تجتمع فقط مع الخيال ، وإنما تنصهر فيه . وبوسعنا بسهولة أن نتبين خيالا فطنا فى الصور المتتابعة (" ثمار حب " ، " إلى أن يتحول اليهود عن دينهم ") ولكنه ليس بالخيال الذى ينغمس فيه الشاعر – مثلما يفعل كاولى أو كليفلاند أحيانا – لأجل ذاته وإنما هو تزيين بنائى لفكرة جادة . وهو ، فى هذا ، متفوق على خيال قصيدتى " الطرب "LAllegro والمتفكر Il Penseroso ، أو على قصائد كيتس الأخف وزنا والأقل نجاحا . والحق أن هذا التحالف بين الخفة والجد (والذى يعمق من الجد) إنما هو من خصائص نوع الفطنة التى نحاول أن نتعرف عليها . ونحن نجده فى هذه الأبيات :

Le squelette etait invisible
Au temps heureux de lart paien!

لجوتييه وفى غندرة dandysme بودليرولافورج . إنه موجود فى قصيدة كاتولوس التى أوردت أبياتا منها ، وفى تنويع بن چونسون .

أليس بوسعنا أن نخدع أعين

جواسيس بيوت قلائل مساكين ؟

ليس من الخطيئة أن نختلس ثمار الحب

وإنما نكشف عن هذه السرقات المعذبة

لتؤخذ وترى

هذه قد بررت الجرائم .

فهذا شئ موجود في بروبرتيوس وأوفيد . إنه من خصائص أدب مثقف ، وهو خاصة تمتد في الأدب الإنجليزى ، وذلك – بالضبط – فى اللحظة السابقة لتغير الذهن الإنجليزى ، وهى ليست بالخاصة التي نتوقع من البيوريتانية أن تشجعها . وعندما نصل إلي جراى وكولنز تظل هذه الحذلقة المثقفة باقية ، ولكن فى اللغة فقط ، بينما تختفى من الشعور . لقد كان جراى وكولينز أساتذة . ولكنهما فقدا ذلك الإمساك بناصية القيم الإنسانية ، وتلك القبضة القوية على الخبرة الإنسانية التى هى من أقوى منجزات الشعراء الإليزابيثيين واليعقوبيين . وهذه الحكمة التى ربما كانت كلبية ولكنها لا تعرف الكلل (وهى عند شكسبير تنبؤية مرعبة) تؤدى إلى الفهم الدينى ولا تكتمل إلا به . إنها تؤدى إلى نقطة قول بوفاروبيكوشيه :

Ainsi tout leur a craque dans la main

إن الفرق بين الخيال والتوهم – بالنظر إلى هذا الشعر المتسم بالفطنة – إنما هو فرق بالغ الضيق . من الواضح أن الصورة التى تكون مضحكة على نحو فورى وغير مقصود لا تعدو أن تكون توهما . ففى قصيدة " عن بيت ابلتون " يقع مارفل فى إحدى هذه الصور غير المرغوب فيها ، وذلك فى وصفه لموقف البيت من سيده :

ومع هذا فإن البيت الثقيل يرفض عرقا ،

وقلما يحتمل سيده العظيم

غير أنه حيث يأتى ، تتحرك القاعة الكبيرة ،

ويغدو المربع دائريا

وهى أبيات – مهما يكن المراد بها – أشد إضحاكا مما كان يراد لها أن تكون . ومارفل يقع أيضا فى الغلطة الأكثر شيوعا : غلطة الصور التى تنمى أكثر من اللازم أو تشتت ، التى لا تدعم شيئا سوى أجسادها الشائهة الخاصة .

غير أن صور قصيدة " الحبيبة الخجول " ، لا تتسم بالفطنة فقط ، وإنما تفى بتجلية كولردج للخيال :

" وهذه القوة .. تكشف عن نفسها فى الموازنة أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتنافرة : فى التشابه مع الاختلاف ، العام والعينى ، الفكرة والصورة ، الفرد

والنموذج الممثل ، والاحساس بالجدة والطزاجة مع الموضوعات القديمة والمألوفة ، حالة من الانفعال أكثر من المألوف مع نظام أكثر من المألوف ، حكم يقظ دائما وامتلاك للنفس ثابت ، مع حماس وشعور عميق أو حمس . . . . "

وقول كولردج ينطبق أيضا على المنظومات التالية ، التى اخترتها بسبب تشابهها ، ولأنها تصور الوقفة البارزة التى كثيرا ما يدخلها مارفل على بيت قصير :

وبعد ذلك يدخل المشذبون ذوو اللون الأصحم

وهم الذين يلوحون كبنى اسرائيل مقبلين

يسيرون على الأقدام عبر بحر أخضر . . . .

والآن تصطبغ المروج بلون متجدد ،

وهى التى يلوح عشبها ، الممتزج بلون رطب ،

أشبه بحرير أخضر ولكنه غسل حديثا . . . .

إنه يعلق فى الظلال البرتقال اللامع ،

كمصابيح ذهبية فى ليلة خضراء . . . .

يمحو كل ما صُنع

لفكرة خضراء فى ظل أخضر . . . .

لو أنه عاش طويلا ، لكان

زنابق من الخارج وورودا من الداخل .

والقصيدة ،التى أخذت منها آخر هذه المقتطفات (قصيدة " الحورية والفون ") قائمة كلها على أساس بالغ الوهن ، ونستطيع أن نتصور ما كان بعض ممارسينا المحدثين للخيوط الهينة الشأن خليقين بأن يصنعوا منه . غير أنه لا يجمل بنا أن ننحدر إلى معاصرة مثيرة للحسد كي نوضح هذا الاختلاف . هذه ستة أبيات من " الحورية والفون "

لى حديقة خاصة بى

وكذلك الشأن مع ورودها النامية

وزنابقها حتى لتخالها

برية صغيرة

وطوال فصل الربيع من السنة

كانت لا تحب إلا البقاء هناك .

وهذه خمسة أبيات من " أغنية الحورية إلى هيلاس " فى " حياة ياسون وموته " لوليم موريس :

أعرف حديقة صغيرة قريبة

تكثف فيها الزنابق والورود الحمراء

حيث يمكننى أن أتجول إن شئت

من الفجر الندى إلى الليل الندى

وثمة من يتجول معى

فحتى هذا الحد نجد أن وجه الشبه أكثر لفتا للنظرمن الاختلاف ، على الرغم من أننا قد نلاحظ غموض الإشارة ، فى البيت الأخير ، إلى شخص أو شكل أو طيف غير محدد ، إذا قورن بالرد الأكثر إفصاحا للوجدان إلى الموضوع ، الذى نتوقعه من مارفل .غير أن موريس لا يلبث أن يشطح شطحا شديدا فى الجزء التالى من القصيدة :

ومع ذلك فعلى الرغم من أنى أترنح ، وقد دب إلى الوهن

خلفت نفحة صغيرة

تتلمس ، بين فكى الموت ،

سبيلا إلى ذلك المكان السعيد

تبحث عن الوجه الذى لا أنساه

ذلك الذى رأيته يوما ، وقبلته يوما ، وحرمت منه يوما

قرب تمتمة البحر .

فها هنا نجد أن الشــبه ، إن كان ثمة شــبه ، يتصل بالجزء الأخير من قصيدة « إلى حبيبته الخجول » وأما عن الاختلاف ، فإنه لا يمكن أن يكون أكثر اتضاحا . إن تأثير قصيدة موريس الجذابة يعتمد على ضبابية شعورها ، وغموض موضوعها ، أما تأثير قصيدة مارفل فيعتمد على دقتها اللامعة الصلبة . وليست هذه الدقة راجعة إلى الحقيقة الماثلة فى أن مارفل يتناول انفعالات أكثر فجاجة ، أو أبسط ، أو أشد جسدية . ذلك أن وجدان موريس ليس أكثر رهافة أو أكثر روحانية ، وإنما هو لا يعدو أن يكون أشد غموضا ، ولئن شك أمرؤ فيما إذا كان يمكن للوجدان الأكثر رهافة أو روحانية أن يتسم بالدقة ، فما عليه إلا أن يدرس معالجة تنوعات الوجدان غير الجسدى فى "

الفردوس " Paradiso وثمة نتيجة غريبة تنجم عن المقارنة ين قصيدة موريس وقصيدة مارفل هى أن الأولى ، وإن لاحت أكثر جدية ، هى الأخف وزنا ، وقصيدة مارفل " الحورية والفون " التى تلوح أخف وزنا ، هى أكثر القصيدتين جدية .

هكذا يبكى البلسم الجريح ، هكذا

ينطلق البخور المقدس

ويذوب أبناء هليوس الذين فقدوا اخوتهم

فى مثل هذه الدموع العنبرية

إن لهذه الأشعار إيحائية الشعر الحق ، أما أشعار موريس التى ليست بشئ إلا أن تكون محاولة للإيحاء ، فلا توحى بشئ فى الحقيقة . ونحن نميل إلى أن نستنتج أن الإيحاء بمثابة العبير المحيط بمركز لامع واضح ، وأنك لا تستطيع أن تحصل على العبير وحده . وشعور موريس الأشبه بأحلام اليقظة هين الشأن أساسا ، ولكن مارفل يتناول شيئا هينا ، كشعور فتاة نحو طائرها المدلل ، ويقيم صلة بينه وبين ذلك السديم المروع والذى لا ينضب له معين من الانفعالات المحدقة بكل عواطفنا الدقيقة والعملية ،و ويمتزج بها ، ومرة أخرى ، يفعل مارفل هذا فى قصيدة قد تلوح ، بسبب جهازها الرعوى الشكلى ، موضوعا تافها :

كلوريندا : قرب هذا ، ثمة ناقوس ينبوع سائل

يدق داخل المحارة المقعرة .

دامون : عسى النفس أن تستحم هناك وتنظف

أم عساها تنقع غلتها ؟

حيث نجد مجازا قد غمرنا فجأة في صورة التطهر الروحى . ونحن نجد هنا عنصر المفاجأة كما فى قول ڤيون :

Necessite fait gens mesprendre

Et faim saillir le loup des boys,

المفاجأة التى اعتبرها يو على أعلى درجة من الأهمية ، وكذلك نجد كبح جماح النفس وهدوء النغمة اللذين يجعلان من المفاجأة أمرا ممكنا ، وفى أشعار مارفل التى سقناها هناك تلك الإحالة للمألوف إلى شئ غريب ، وللغريب إلى شئ مألوف ، التى عزاها كولردج إلى الشعر الجيد .

إن جهد إقامة عالم من الأحلام ، ذلك الجهد الذى يغير الشعر الإنجليزى هذا التغيير الكبير فى القرن التاسع عشر ، عالم من الأحلام مختلف تماما عن الحقائق الرؤيوية لـ " الحياة الجديدة " Vita Nuova أو عن شعر معاصرى دانتى ، إنما يمثل مشكلة لا ريب فى أنه يمكن العثور على تفسيرات متنوعة لها . والنتيجة ، على أية حال ، تجعل شاعرا من القرن التاسع عشر ، فى مثل حجم مارفل ، شخصية أهون شأنا بكثير وأقل جدية . إن مارفل ليس شخصية أعظم من وليم موريس ، غير أنه كان يملك وراءه شيئا أشد صلابة بكثير : لقد ورث التأثير الواسع والنفاذ لبن چونسون . ولم يكتب بن چونسون قط شيئا أشد خلوصا من قصيدة مارفل " أنشودة هوراسية " ، وإن لهذه الأنشودة نفس تلك الخاصة من الفطنة التى كانت منتشرة فى النتاج الإليزابيثى بأكمله ومركزة فى عمل بن چونسون . وكما قلنا فيما سبق ، فإن هذه الفطنة التى تسرى فى شعر مارفل أشد اتساما بالطابع اللاتينى وأكثر تهذيبا من أى شئ تلاها ، فالخطر الأكبر – فضلا عن التشويق والانفعال الأكبر – للنثر والشعر الإنجليزى ، إذا قورن بالنثر والشعر الفرنسى ، إنما يتمثل فى أنه يسمح ويبرر المبالغة في صفات معينة ، مما يترتب عليه تنحية صفات أخرى . لقد كان دريدن عظيما في الفطنة ، كما كان ملتون عظيما فى التفاصح ولكن الأول – بعزله هذه الصفة وتحويلها فى حد ذاتها إلى شعر تام – والثانى – باستغنائه عنها كلية – ربما يكونان قد أضرا بلغتنا . ولدي دريدن تغدو الفطنة فكهة تقريبا ، ومن ثم تفقد بعض اتصالها بالواقع ، وتغدو فكاهة خالصة ، وهو مالا تكاد تفعله الفطنة الفرنسية قط .

أراحت القابلة يدها على جمجمته الغليظة ،

متفوهة بهذا التبريك التنبؤى : فلتكن بليدا ......

حشد عديد من القديسين الحالمين يتتابع ،

من السلالة القديمة الصادقة المتحمسة .

فهذا جرئ وفخيم ، وإنه لينتهى إلى تهكم تعد أهاجى مارفل التهكمية ، بالقياس إليه ، فقاعات عابرة .

ذلك الذى أقبل من حدائقه الخاصة ، حيث

كان يعيش متحفظا متقشفا ،

(وكأنما قصاراه

أن يزرع البرغموت)

ثم إذ هو ، فى بسالته النشطة ، يرتقى

كيما يقوض ما شاده الزمان من أعمال كبيرة ،

ويشكل المملكة العتيقة

فى قالب جديد ،

ألا إن الاسكتلندى لن يجد له مأوى

فى ذهنه الأبلق ،

ولسوف ينكمشون تحت أرديتهم الصوفية

من هذه البسالة التى تبعث الحزن فى قلوبهم :

فنحن نستطيع أن نجد هنا تعادلا وتوزانا وتناسبا فى النغمات . وهى صفات على حين أنها لا تستطيع أن ترفع مارفل إلى مستوى دريدن أو ملتون ، تنتزع موافقة لا يتلقاها منا هذان الشاعران ، وتضفى متعة هى - على الأقل - مختلفة فى النوع عن أى متعة يستطيعان - فى كثير من الأحيان - أن يمنحانا إياها . وهذا هو ما يجعل من مارفل أثرا كلاسيا ، أو كلاسيا بمعنى لم يكن به جراى وكولنز كلاسيين ، ذلك أن هذين الأخيرين - مع كل ما نسلم لهما به من نقاء - يعدان نسبيا فقيرين فى ظلال الشعور والقدرة على المقابلة والتوحيد .

وإنا لنشعر بالحيرة فى محاولتنا أن نترجم الصفة - التى يومئ إليها مصطلح الفطنة المبهم والذى عفى عليه الزمان - إلى ذلك المصطلح اللفظى الذى يساويه عجزا عن الإرضاء ، مصطلح عصرنا . وحتى كاولى لا يتمكن من تعريفها إلا بنواحيها السلبية :

إنها تظهر حلوة فى ألف شكل

هناك رأيناها واضحة ، وها هى ذى الآن هنا

كأرواح فى مكان ، لا ندرى كيف جاءت

وقد خرجت من عملتنا النقدية كلية ، ولم يسك اصطلاح جديد يحل محلها ، فهذه الصفة قلما توجد الآن ولا يتبينها أحد قط :

فى قطعة حقة من الفطنة ، ينبغى أن يوجد كل شئ

ومع ذلك ينبغى أن يتفق فيها كل شئ

كما أنه في الفلك ، دون قسر أو صراع ،

قد سكنت كل الكائنات ، كل الكائنات الحية .

أو كما أن الصور البدائية للكل

(إذا قارنا جليل الأمور بصغيرها)

ترتسم ، دون تنافر أو خلط ،

على تلك المرآة الغريبة للإله .

وإلى هذا الحد ، يكون كاولى قد أحسن القول ، غير أننا إذا حاولنا ما لا يجاوز ما حاوله كاولى ، فإنه لينبغى علينا - إذ نجد أنفسنا فى وضع الناظر إلى الوراء - أن نغامر بما هو أكثر من التعميمات المتلهفة . وإذ تظل أعيننا مثبتة على مارفل ، نستطيع أن نقول إن الفطنة ليست هى اللوذعية ، وإنما هى تختنق أحيانا تحت وطأة اللوذعية ، كما هو الشأن فى قسم كبير من ملتون . وهى ليست كلبية ، رغم أن فيها نوعا من الصلابة قد يختلط بالكلبية ، عند رقيقى الأذهان . إنها تختلط باللوذعية لأنها تنتمى إلى ذهن مثقف غنى بأجيال من الخبرة ، ويخلط بينها وبين الكلبية لأنها تنطوى على فحص ونقد مستمرين للخبرة . إنها تتضمن - فيما يحتمل - اعترافا ، مضمرا فى التعبير عن كل خبرة ، بأن هناك أنواعا أخرى من الخبرة ممكنة ، وهو ما نجده لدى أعظم الشعراء بنفس الوضوح الذى نجده به لدى شعراء مثل مارفل . قد يلوح أن مثل هذا التقرير العام يبعد بنا كثيرا عن قصيدة " الحورية والفون " أو حتى عن قصيدة " أنشودة هوراسية " ، غير أنه ربما كان يبرره الرغبة فى أن نفسر ذلك الذوق الدقيق لمارفل الذى يمكنه من أن يجد الدرجة المناسبة من الجدية لكل موضوع يعالجه . إن أخطاءه الذوقية ، حين يخطئ ، ليست خطايا فى حق هذه الفضيلة وإنما هى مجازات مغربة واستعارات وتشبيهات منتفخة ولكنها لا تتمثل قط فى تناول موضوع من الموضوعات بجدية أكثر من اللازم ، أو بخفة أكثر من اللازم . إن هذه الفضيلة ، فضيلة الفطنة ، ليست خاصة ينفرد بها الشعراء الأقل مرتبة ، والشعراء الأقل مرتبة فى أحد العصور أو إحدى المدارس ، وإنما هى خاصة ذهنية ربما كانت لا تغدو ملحوظة ، فى ذاتها ، إلا فى عمل الشعراء الأدنى مرتبة . أضف إلى ذلك أنها غائبة عن عمل وردزورث وشلى وكيتس الذى قام نقد التاسع عشر ، لا شعوريا ، عليه . فقد كانت الفطنة أمرا لا صلة له بخير شعرهم .

أشاحب أنت من عناء

تسلقك السموات وتحديقك إلى الأرض ،

متجولا بلا رفيق

بين النجوم المختلفة المولد عن مولدك ،

متغيرا دائما ، كعين حزينة ،

لا تجد ما تستحق أن تثبت عليه بصرها ؟

وإنه ليكون من العسير أن نجرى أى مقارنة نافعة بين هذه الأبيات لشلى وأى شئ لمارفل . غير أن الشعراء التالين ، الذين كان بمقدروهم أن يستفيدوا من هذه الصفة فى مارفل ، لم يكونوا يملكونها ، وحتى براوننج يلوح ، على نحو غريب ، فجا – من إحدى النواحى – بالقياس إلى مارفل . واليوم نجد أحيانا تورية ساخرة أو هجاء جيدين ، ولكنهما يفتقران إلى توزان الفطنة الداخلى ، لأن صوتيهما إنما هما ، أساسا ، احتجاجات على عاطفية مغرقة أو حماقة خارجية من نوع ما . أو نحن نجد شعراء جادين يلوحون خائفين من اكتساب الفطنة ، خشية أن يفقدوا الحدة . والصفة التى كان مارفل يملكها ، هذه الفضيلة المتواضعة والشخصية على التحقيق سواء دعوناها فطنة أو عقلا أو حتى تهذيبا – قد فشلنا فى تعريفها ، غير أنه مهما يكن الإسم الذى نطلقه عليها ، ومهما يكن تعريفنا لذلك الاسم ، فإنها شئ نفيس ، نحن بحاجة إليه ومنقرض فيما يلوح . وهى الشئ الخليق بأن يحفظ سمعة مارفل .

C'etait une belle ame, come on ne fait plus a Londres .

هذا رجل لطيف لا يلتقى به المرء فى لندن .

من " چون دريدن "

(١٩٢١)

لئن كان الأمل فى الاستمتاع (وهو المبرر الوحيد لقراءة الشعر) غائبا لحق لنا أن نترك سمعة داريدن نائمة في كتيبات الأدب . وبالنسبة لأولئك الذين لا يشعرون حقيقة بعبقريته (وهؤلاء هم ، فيما يحتمل ، غالبية قراء الشعر الأحياء) فإن كل ما نستطيعه هو أن نجبههم بأمثلة للقضية التالية : إن عدم شعورهم به لا يدل فقط على أنهم لا يلقون بالا إلى الهجاء والفطنة ، وإنما يدل أيضا على افتقارهم إلى إدراك صفات لا تقتصر على الهجاء والفطنة ، وتوجد فى أعمال شعراء آخرين يشعر هؤلاء الأشخاص بأنهم يفهمونهم ؛ وبالنسبة لمن تربت أذواقهم فى الشعر ، كلية ، على الشعر الإنجليزى فى القرن التاسع عشر - كما هو الشأن مع غالبية القراء - فإنه لمن الصعب أن نشرح دريدن أو نلتمس له عذرا . إن القرن العشرين مازال يعيش فى القرن التاسع عشر ، رغم أنه قد يكتسب مع الزمن طابعه الخاص . وقد كانت للقرن التاسع عشر ، شأنه فى ذلك شأن أى قرن آخر ، أذواقه المحدودة وبدعه الجارية . وكان ، ككل عصر آخر ، على غير وعى بحدوده . لم يكن فى أذواقه وبدعه الجارية مكان لدريدن . ومع ذلك فإن دريدن هو أحد مقاييس شمولية التذوق للشعر . إنه خليفة لچونسون ، وبالتالى سليل لمارلو ، وسلف أفضل ما فى شعر القرن الثامن عشر ، كله تقريبا . فنحن متى تمكنا من دريدن - وبالتمكن أعنى الاستمتاع الكامل والأساس به ، وليس الاستمتاع الشخصى القائم على نزوة - غدا بوسعنا أن نستخلص كل ما يمكن استخلاصه من متعة وسمو من معاصريه - أولدام ودنام ، أو الأقل إثابة : ولر ومن خلفوه - وليس فقط من بوب وإنما أيضا من فيليبس وتشرشل وجراى وجونسون وكوير وجولد سميث ، وقد استطال إلهامه فى كراب وبيرون ، بل أنه يمتد - كما بين فان دورين بمهارة - إلى پو . وحتى الشعراء المسئولون عن الثورة كانوا يعرفون إنتاجه معرفة جيدة : فوردزورث كان يعرف عمله ، كيتس استصرخه كى يعينه . وليس بوسعنا أن نستمتع استمتاعا كاملا أو نقدر تقديرا صائبا مائة عام من الشعر الإنجليزى إلا إذا استمتعنا بدريدن استمتاعا كاملا ، والاستمتاع بدريدن معناه تجاوز حدود القرن التاسع عشر نحو حرية جديدة .

كله ، كله من نفس النوع من البداية إلى النهاية !

طرادك كان يضع حيوانا نصب عينيه ؛

حرويك لم تجلب شيئا ؛

عشاقك كانوا جميعا غير صادقين .

من الخير أن عصرا قديما قد انتهى ،

وأنه آن الأوان لبدء عصر جديد .

إن العصر العظيم للعالم يبدأ من جديد ،

والسنوات الذهبية تعود ،

والأرض ، كمثل ثعبان ، تجدد

ثيابها الشتوية التى بليت

السماء تبتسم ، والعقائد والإمبراطوريات تلمع

كحطام حلم آخذ فى الذويان

إن أولى هاتين القطعتين لدريدن ، والثانية لشلى . والثانية توجد فى « كتاب أكسفورد للشعر الإنجليزى » ، أما الأولى فلا توجد فيه . ومع ذلك نستطيع أن نتحدى أى إنسان أن يثبت لنا أن الثانية هى الأفضل من زاوية المزية الشعرية الباطنة . ومن اليسير أن نرى لماذا كان من الأسهل على الثانية أن تجتذب القرن التاسع عشر ، وما تبقى من القرن التاسع عشر تحت اسم القرن العشرين . ولكن ليس مما يعادل ذلك يسرا أن نرى لياقة فى صورة تسلخ ثعبانا عن " ثيابه الشتوية " وهذا لون من العيوب كان معاصرو دريدن بحيث يلاحظونه بأسرع مما يلاحظه معاصر لشلى .

إن هذه التأملات قد أثارها كتاب جديد بالاعجاب عن دريدن ، ظهر فى هذه الفترة من الزمن ، التى ربما كان الذوق يصير فيها أشد سيولة ، وعلى استعداد لتقبل قالب جديد [1] . وإنه لكتاب يجدر بكل مزاول للنظم الإنجليزى أن يدرسه . فالدراسة فيه وافية جدا ، والمادة بالغة الاحكام ، والتذوق بالغ الانصاف والاعتدال والحماس ، ترفده مقتطفات غزيرة أحسن اختيارها من شعر دريدن والإيحاء بالحقائق الموضوعية على نحو بارع ،

(١) " جون دريدن ، لمارك ڤان دورين (نيويورك : هاركورت بريس آندهاو)

يفضي بنا إلى بعيد إلى الحد الذى لا يبقى معه إلا أن نذكر - على سبيل العيوب التى لا تنتقص من قيمة الكتاب - إغفال أمرين : أن نثر دريدن لم يعالج ، ومسرحياته قد غض من شأنها على نحو ما . والشئ المؤثر على نحو خاص هو ذلك العرض لاتساع رقعة عمل دريدن ، وهو ما تبينه المقتطفات من كل نوع . إن كل إنسان يعرف " ماك فلكنو " وأجزاء من " أبشالوم واخيتوفيل " ، وعلى ذلك يكون دريدن قد غاص تحت وطأة الأشخاص الذين رفعهم إلى مقام التبريز - شادول وسيتل وشافتسبرى وبكنجهام . لقد كان دريدن أكبر بكثير من أن يكون هجاء ساخرا ، والتخلص منه باعتباره هجاء ساخراً إنما هو وضع لعقبة فى طريق تفهمنا له . وفى كل حال ، ينبغى علينا أن نقنع أنفسنا بتعريفنا لاصطلاح الهجاء الساخر ، ولا ينبغى أن ندع ألفتنا بالكلمة تعمينا عن وجود اختلافات وتهذيبات ، ولا ينبغى أن نفتر ض أن الهجاء الساخر نمط ثابت ، مرتبط بما هو نثرى ، ولا يلائم سوى النثر . ينبغى أن نعترف أن الهجاء الساخر لا يكون نفس الشئ بين يدى كاتبين مختلفين ذوى عبقرية . موجز القول أن إيحاءات " الهجاء الساخر "و " الفطنة ؛ قد لا تكون إلا من تحيزات ذوق القرن التاسع عشر . ويتجه تفكيرنا ، بعد قراءتنا كتاب مستر فان دورن ، إلى أن نظرة أعدل إلى دريدن يمكن أن تتأتى ، من طريق البدء بقسم من عمله ، غير أهاجيه الشهيرة ، غير أنه حتى هنا ، يوجد ما هو أكثر بكثير ، ويوجد من الشعر أكثر مما نخاله عادة .

إن قطعة دريدن التي تمنح أكبر قدر من المتعة ، والتى هى أكبر عرض لمفاجأة بعد أخرى من الفطنة ، بيتا فى اثربيت ، هي " ماكفلكنو " ، ونهج دريدن هنا إنما هو شئ شديد القرب من المحاكاة الساخرة . فهو يستخدم ألفاظا وصورا ومراسيم تستثير تداعيات ملحمية عن الجلال ، لكي يجعل عدوه مضحكا ، على نحو يفقده كل حول ، غير أن تأثير ذلك ، وإن يكن وبيلا على عدوه ، بالغ الإختلاف عن تأثير الدعاية التى لا تعدو أن تقلل من موضوعها ، كما فى تهكم مارك توين . إن دريدن يزيد دائما : فهو يضخم من موضوعه ، على نحو خلاف التوقع ، ويرجع التأثير الكلي إلى إحالته المضحك إلى شعر . وعلى سبيل المثال ، يمكننا أن نأخذ قطعة فاتنة سرقها من كاولى ، من أبيات لابد أن دريدن قد لاحظها جيدا ، لأنه يوردها مباشرة في إحدى مقدماته .

إن القطعة المأخوذة من كاولى ليست نظما تافها بحال من الأحوال ، ولكنها وصف عادى لموضوعات شعرية عادية . وليس فيها عنصر المفاجأة ، الذى هو أساسى جدا للشعر . وهذا ما يقدمه دريدن . لقد كان بوسع الناظم الذكى أن يكتب أبيات كاولى . غير أنه ما كان ليمكن إلا لشاعران يخلق منها ما خلقه دريدن . وإنه لمن المتعذر أن نستبعد

شعره بحسبانه " نثريا " إذ ما عليك إلا أن تحيله إلى نثر ، وسيتحول إلى شئ آخر ، ويطير منه الشذى . إن تهمة النثرية التى يرمى بها درايدن تقوم على خلط بين الانفعالات التى تعتبر شعرية - وهى مسألة تترك مجالا واسعا للبدع الجارية - ونتيجة الانفعال الشخصى في الشعر ، وكذلك هناك الانفعال الذي يرصده الشاعر فى بعض أنواع الشعر ، ومن أمثلتها " عهود " فيون . ومرة أخرى فهناك العقل وأصالة واستقلال ووضوح ما ندعوه ، على نحو غامض ، بـ " وجهة نظر " الشاعر . وموجز القول إن تقويمنا للشعر يعتمد على عدة إعتبارات ، على ما هو باق وما هو متغير وما هو عابر . وعندما نحاول أن نعزل ما هو شعرى أساسا فإننا نصل بمسعانا ، فى نهاية المطاف ، إلى شئ تافه ، لأن معاييرنا تتغير مع كل شاعر ندرسه ، وكل ما نستطيع أن نأمل فى أن نفعله ، في محاولتنا إدخال بعض النظام على تفضيلاتنا ، هو أن نوضح الأسباب التى تجعلنا نجد متعة فى الشعر الذى نميل إليه .

وعلى ذلك ، فإننا نستطيع أن نقول هذا عن دريدن : إن ذوقنا فى الشعر الإنجليزى قد أقيم أساسا على إدراك جزئى لقيمة شكسبير وملتون : إدراك يقوم على جلال الخيط والفعل . وقد كان شكسبير يملك ما هو أكثر من هذا بكثير ، بل أنه كان يملك تقريبا كل شئ يشبع رغائبنا المتنوعة من الشعر . والنقطة هى أن الانتقاص من شأن دريدن أو إهماله ليسا راجعين إلى حقيقة مؤداها أن عمله ليس شعرا ، وإنما إلى تحيز يذهب إلى أن المادة والمشاعر التى كان يبنى منها عمله ليست شعرية . وهكذا فإننا نجد ماثيو أرنولد ، فى ذكره دريدن وبوب ، معا ، يلاحظ أن شعرهم قد تصوره أصحابه وألفوه فى عقولهم ، أما الشعر الحق فيتصوره أصحابه فى أرواحهم " . ربما لم يكن أرنولد ناقدا محايدا تماما وهو يكتب هذه السطور ، وربما كان قد دفع به إلى دفاع عن شعره الخاص ، الذى تصور وألف في روح خريج من أوكسفورد ، عاش فى منتصف القرن . ويلاحظ باتران دريدن :

" كان يحب أن يؤكد الفرق بين الشعر والنثر ، ولكن اعتراضه على الخلط بينهما يتناقص أثره بعض الشئ ، إذ يجئ من شخص كان شعره نثريا إلى هذا الحد " .

غير أن دريدن كان على صواب . وجملة باتر هى صحافة رخيصة . أما هازلت ، الذى لعله أن يكون قد أوتى أقل العقول تشويقا بين نقادنا المبرزين ، فيقول :

" إن دريدن وبوب هما الأستاذان العظيمان للأسلوب الصناعى فى الشعر في لغتنا ، كما أن الشعراء الذين عالجتهم - تشوسر وسبنسر وشكسبير وملتون - هم الأساتذة العظماء للأسلوب الطبيعى " .

وهكذا يرتكب هازليت ، في جملة واحدة ، أربع جرائم على الأقل في حق الذوق . إنه لمن الردئ بما فيه الكفاية أن تكوم تشوسر وسپنسر وشكسپير وملتون في كومة واحدة تحت اسم " طبيعي " . ومن الردئ أن تلزم شكسپير بأسلوب واحد فقط . ومن الردئ أن تجمع بين دريدن وبوب ، ولكن آخر حماقة هي المقابلة بين ملتون ، أعظم أستاذ لدينا للأسلوب **الصناعي** ودرايدن الذي كان أسلوبه (أي معجمه اللفظي وبناء جمله وترتيب أفكاره) طبيعيا إلى حد كبير . ونكرر أن ما تنتهي إليه هذه الاعتراضات كلها إنما هو نفور من المادة التي بنى درايدن شعره منها .

والأقرب إلي الصدق يقينا أن نقول – حتى ولو اتخذ هذا القول صورة مفارقة غير مغرية – إن دريدن إنما يتميز في المحل الأول بمقدرته الشعرية . إننا نثني عليه ، كما نثني على مالاويه ، لما صنعه من مادته . وتقديرنا له ليس إلا جزئيا ، تذوقا لتفننه : فالنتيجة في نهاية المطاف إنما هي شعر . وثمة قسم كبير من مزية دريدن الفريدة يتمثل في قدرته على جعل الصغير كبيرا ، والنثري شعريا ، والتافه جليلا وهو ، في هذا لا يختلف فحسب عن ملتون الذي كان يتطلب قماش لوحة من أكبر حجم وإنما يختلف أيضا عن بوب الذي كان يتطلب قماش لوحة من أصغر حجم . ولو أنك قارنت بين أي " شخصية " تهكمية لبوب وأي شخصية تهكمية دريدن ، فسترى أن بينهما تباينا واسعا في المنهج والنية . فعندما يغير بوب ينقص ، إنه أستاذ في المنمنة . والبراعة الفريدة التي يرسم بها صورة أديسون ، على سبيل المثال ، في قصيدة " رسالة إلى أربوثنوت ، " إنما تعتمد على عدله وتحفظه في تصميمه الواضح علي ألا يبالغ . إن عبقرية بوب ليست في الكاريكاتير ، ولكن تأثير لوحات دريدن من شأنه أن يحيل موضوعه إلى شئ أكبر منه .

إن الميزة الكبرى لدريدن على ميلتون هي أنه على حين يظل الأول مسيطرا دائما على صعوده ، ويستطيع أن يرتفع أو يهبط بمحض إرادته (وكم هو بارع ، كتيموثيوس الذي خلقه ، في توجيه هذه النقلات !) اختار الثاني له مجثما لا يستطيع أن ينزل عنه ، وإنه لفي خطر الانزلاق منه .

إن القدرة على التمثل ، وما يستتبعه ذلك من مدى الرقعة ، إنما هي صفات بارزة في دريدن . وقد نمى وعرض تنوعه من طريق الترجمة المستمرة ، وإن ترجماته لهوراس وأوڤيد ولوكريتيوس لجديرة بالإعجاب . ونحن نظن أن أخطر عيوبه إنما تتجلى في مسرحياته ، غير أنه لو قرئت هذه الأخيرة أكثر مما هو الشأن معها الآن ، فقد تنال من المديح أكثر مما تناله الآن . ومن وجهة نظر المسرحية الإليزابيثية والمسرحية الفرنسية ، فمن الواضح

أن مسرحياته أدنى مرتبة ، ولكن هذه التهمة تفقد جانبا من قوتها إذا أقررنا بأن دريدن لم يكن يحاول أن يبارى أيا من هذين المسرحين ، وإنما كان يسلك دربا خاصا به . إنه لم يخلق شخصيات ، وعلى الرغم من أن طرقه فى ترتيب الحبكة تنم على تفنن غير عادى ، فإن الجلال الخالص لكلماته ولمعجم ألفاظ شعره هو ما يبقى مسرحياته حية :

كم أحببت

اشهدى أيتها الأيام والليالى ، وأنت أيتها الساعات ،

التى تراقصت وتساقطت تحت قدميك

كما لو كان كل همك هو أن تحصى هواى !

كان اليوم من الأيام يمر ، ولا يرى شيئا سوى الحب

ويوم آخر يأتى ، وليس ثمة سوى الحب :

ملت الشموس من النظر

ولم أمل أنا من الحب

كنت أراك كل يوم ، وطوال اليوم

وكان كل يوم لا يختلف عن أول يوم

لشدة توقى إلى أن أراك أكثر . . .

على حين كنت أرقد بين ذراعيك

كان العالم يتساقط متدهورا من بين يدى فى كل ساعة .

إن مثل هذه اللغة دريدنية خالصة ، وهى تلوح بعبارة مستر فان دورن " أشبه بجونج إن كل شئ فى سبيل الحب ، التى أخذت منها هذه الأبيات ، هى أحسن مسرحيات دريدن ، وربما كانت هذه هى أعلى نقطة يبلغها . وعموما فهو أحسن ما يكون فى مسرحياته عندما يعالج مواقف لا تتطلب تركيزا وجدانيا كبيرا ، وعندما يكون موقفه أقرب إلى الأمور الهينة ، فيسعه أن يمارس فنه فى جعل الصغير كبيرا . إن الرد الوقح بين الإمبراطور وزوجته الإمبراطورة نورما هال فى مسرحية أورنجزيب ملهاة ، منمقة جديرة بالإعجاب .

مثل هذه الفضيلة هى طاعون الحياة البشرية :

امرأة فاضلة ولكنها زوجة لعينة .

بيد أن الدراما شكل مختلط . والفخامة الخالصة لا تستطيع أن تقيم عمودها من البداية إلى النهاية . والشاعر الذى يحاول أن يصل إلى كتابة مسرحية بقوة الكلمة وحدها إنما يستثير المقارنة مهما كان التزامه بقدراته صارما بشعراء ذوى ملكات أخرى . وكورنى ودراسين لا يحققان انتصاراتهما بفخامة من هذا النوع فهما يتسمان بالتركيز أيضا وفى قلب عبارتهما بانتباه ، لا يزعجه شئ ، إلى النفس الإنسانية كما كانا يعرفانها وليس دريدن بالفريد فى قدرته الفائقة على أن يجعل المضحك أو التافه عظيما :

Avez - vous observe que maints cercueils de vieilles
Sont presque aussi petits que celui d'unenfant ?

فهذه الأبيات من عمل رجل لا يقل شعره فخامة عن شعر دريدن ، وكان بمقدروه أن يرى فى الفطنة ، وفى الصور المقترنة من طريق العنف ، إمكانات أعمق مما كان فى عقل دريدن فى أى يوم من الأيام . ذلك أن دريدن ، رغم كل ذكائه ، كان عامى الذهن . وكانت قواه فيما نعتقد أوسع من قوى ملتون وإن لم تكن أعظم . فقد كانت تحصره حدود تماثل حدود ملتون استحالة تجاوز ، وإن تكن أقل ضيقا . وهو يحمل شبها غريبا ، من طريق التضاد ، بسونبرن . فقد كان سونبرن أيضا أستاذا في الكلمات ، ولكن كلمات سونبرن إيحاءات كلها لا تشير إلى شئ وإذا كانت لا توحى بشئ فذلك لأنها توحى بأكثر مما ينبغى أما كلمات دريدن فهى ، على الوجه المقابل ، دقيقة ، تقرر الكثير ، ولكن إيحائيتها ، فى كثير من الأحيان ، ليست بشئ .

لقد كان دريدن يفتقر إلى ما كان أستاذه بن چونسون يمتلكه : وهو النظرة الواسعة الفريدة إلي الحياة ، وكان يفتقر إلى البصيرة ، ويفتقر إلى العمق . غير أنه حيث يخفق دريدن فى إرضائنا ، يخفق القرن التاسع عشر أيضا ، وحيث أدانه ذلك القرن ، فإنه أيضا مدان . ومن المحتمل ، فى الثورة الذوقية التالية ، أن يتحول الشعراء إلى دراسة دريدن ، فهو يظل واحدا من أولئك الذين أرسوا للشعر الإنجليزى معايير من العبث تجاهلها .

وليم بليك

(١٩٢٠)

- ١ -

إذا تتبعنا عقل بليك فى المراحل المتعددة لنموه الشعرى وجدنا أنه من المتعذر أن نعده رجلا ساذجا على الفطرة ومخلوقا بريا مدللا من علية المثقفين . إن غرابته تتبخر وتفرده يسفر عن التفرد الذى نجده فى كل شعر عظيم : إنه شئ نجده (ولا نجده فى كل مكان) عند هوميروس وايسخولوس ودانتى وڤيون ، و هو شئ عميق مستخف فى أعمال شكسبير وهو موجود أيضا - بشكل آخر - عند مونتانى وسبينوزا . إنه - ببساطة - أمانة متميزة تبدو مرعبة فى عالم يحول بينه إفراطه فى الخوف وبين الأمانة . إنها أمانة يتآمر عليها العالم كله لأنها لا تبعث على البهجة . إن شعر بليك يبعث على ذلك الكدر الذي يبعثه الشعر العظيم . هذه الصفة لا توجد فى أى شئ يمكن وصفه بالسوداء أو الشذوذ أو الاعوجاج أو فى الأشياء التى تمثل سقم حقبة من الزمن أو نمط شائع وإنما هى توجد فقط فى الأشياء التى تعرض - من طريق إعمال التبسيط إعمالا غير مألوف - المرض أو القوة الجوهريين للروح الإنسانى . وهذه الأمانة لا تتوافر قط إلا مع البراعة التكنيكية العظيمة .

فقضية بليك الإنسان هى قضية الظروف التى هيأ اجتماعها المجال لتوافر هذه الأمانة فى إنتاجه وقضية الظروف التى تعين تحدد آفاق هذا الانتاج . ولعل ظروفه المواتية كانت تحوى هذين الأمرين : فهو حين تدرب منذ الصغر على عمل يدوى لم يجد نفسه مرغما على اكتساب أى ثقافة غير التى يريدها أو على اكتسابها لأى غاية أخرى غير التى يتغياها وهو حين كان حفارا بسيطا لم يجد مستقبلا صحفيا اجتماعيا أمامه .

لم يكن ثمة ما يصرفه عن اهتماماته أو يفسد عليه هذه الاهتمامات : فلا مطامح الوالدين أو الزوج ولا معايير المجتمع ولا مغريات النجاح ولا هو تعرض لمحاكاة نفسه أو محاكاة غيره . إن هذه الظروف - وليس تلقائيته الملهمة الفطرية المزعومة - هى التى تجعله بريئا . فقصائده الباكرة تنم عما ينبغى لقصائد صبى عبقرى ان تنم عليه : المقدرة العظيمة على التمثل . وليست هذه القصائد الباكرة ، كما يظن عادة ، محاولات فجة

لتحقيق شئ يفوق طاقة الصبى وإنما الأقرب إلى الاحتمال أن تكون في حالة صبى واعد ، حقيقة ، محاولات ناضجة وناجحة تماما لتحقيق شئ بسيط . وهكذا نجد أن قصائد بليك الباكرة جديرة بالإعجاب من الناحية التكنيكية ، وأن أصالتها تتمثل فى الإيقاع العارض الذى تتسم به . إن نظم **إدوارد الثالث** جدير بالدراسة . غير أن ميله لبعض الإليزابيثيين لم يكن داعيا للدهشة أكثر من قرابته لخير الأعمال التى أنتجت فى قرنه . فهو يشبه كولنز أشد الشبه ، وينتمى إلى القرن الثامن عشر أقوى الانتماء وقصيدته " **سواء على جبين أيدا الظليل** " إنما هى من عمل القرن الثامن عشر : بحركتها وثقلها وتركيب جملها واختيار كلماتها :

الأوتار الكسول قلما تتحرك !

الصوت مصطنع والنغمات قليلة !

فهذا شعر معاصر لشعر جراى وكولنز . إنه شعر لغة خضعت لنظام النثر . ومن المحقق أن بليك ظل ، حتى سن العشرين ، تقليديا .

وعلى ذلك فقد كانت بدايات بليك ، كشاعر ، طبيعية كبدايات شكسبير . إن منهجه فى الإنشاء فى أعماله الناضجة ، يشبه تماما منهج غيره من الشعراء . فحين تطرأ عليه فكرة (أو شعور ، أو صورة) يطورها من طريق توسيعها أو بسطها ، وكثيرا ما يغير نظمه ، كما أنه كثيرا ما يتردد فى اختياره النهائى [١] إن الفكرة ، بطبيعة الحال ، تواتيه ببساطة ، ولكنها تخضع – فور وصولها – لمعالجة متطاولة . ففى المرحلة الأولى يعنى بليك بالجمال اللفظى . وفى المرحلة الثانية يغدو الساذج ظاهريا ، بينما هو فى حقيقة الأمر يمثل الذكاء الناضج . وحين تغدو الأفكار أكثر آلية ، وترد بحرية أكبر وتقل معالجتها ، عند ذلك فقط نبدأ فى أن نشك فى منشأها ، وتتجه شكوكنا إلى أنها نابعة من مصدر أشد ضحالة .

إن « **أغانى البراءة والخبرة** » وقصائده المدونة فى مخطوط روزيتى هى نتاج رجل

(١) لست أدرى لماذا يقول مسيو برجيه ، دون تحفظات ، فى كتابه " وليم بليك : التصوف والشعر "

William Blake : mystcisme et poesie

" Son respect pour L :esprit que soufflait en lui et qui ictait ses paroles l,empechait de les corriger jamais . "

و الدكتور سامبسون ، فى طبعته لأعمال بليك التى نشرتها جامعة أوكسفورد ، يفهمنا أن بليك كان يعتقد أن قسما كبيرا من كتابته كان آليا ولكنه يلاحظ أن " عناية بليك بالإنشاء واضحة فى كل موضع من قصائده التى بقيت لنا مسوداتها ... فنحن نجد فيها التغيير فوق التغيير ، وإعادة الترتيب ، وضروب الحذف والإضافة والعكس» .

اهتم إهتماما عميقا بالانفعالات الإنسانية وأوتى معرفة عميقة بها . وهو يقدم إنفعالاته فى شكل بالغ التبسيط والتجريد . فهذا الشكل مثال من أمثلة النضال الأبدى للفن ضد التعليم وللفنان الأديب ضد التدهور المستمر فى اللغة .

من المهم أن يكون الفنان واسع العلم بفنه ولكن تعليمه يلقى العرقلة عادة لا المساعدة من عمليات المجتمع المألوفة التى تصنع تعليم الرجل العادى . ذلك أن هذه العمليات تتكون إلى حد كبير من اكتساب أفكار لا شخصية تلقى حجابا على حقيقتنا ومشاعرنا الحقيقية وعلى ما نريده حقا وعلى مايستثير اهتمامنا حقا . وبديهى أن الأمر الضار ليس هو المعلومات الفعلية التى يكتسبها الإنسان وإنما هو الانقياد الذى قد يؤدى تجمع المعارف إلى فرضه . وتنسون نموذج جيد جدا للشاعر الذى يكاد يكون مغلقا تماما بالآراء ومندمجا تماما فى بيئته . أما بليك فقد كان - على العكس من ذلك - يعرف ما يثير اهتمامه ومن ثم فقد كان يقدم الأساسى فقط أو - فى الحق - ما يمكن تقديمه فقط دون حاجة إلى شرح . ولما لم يكن ثمة ما يشتت جهده أو يخيفه ولم يكن ثمة ما يشغله غير التعبير الدقيق فقد استطاع أن يفهم . لقد كان عاريا ورأى من مركز بلورته الإنسان عاريا . ولم يكن يجد مبررا لاعتبار سودنبورج أسخف من لوك . لقد تقبل سودنبورج ثم رفضه فى نهاية الأمر لأسباب خاصة لديه . كان يتناول كل شئ بعقل لا تحجبه الآراء الجارية ولم يكن فيه شئ من صفات الإنسان الأعلى وهذا ما يجعله مرعبا .

— ٢ —

غير أنه إذا لم يكن ثمة ما يصرفه عن الإخلاص فقد كانت هناك ، من ناحية أخرى ، الأخطار التى يتعرض لها الرجل العادى . لقد كانت فلسفته - كرؤاه وكبصيرته وكتكنيكه - خاصة به . ومن ثم فقد كان يميل إلى أن يعلق عليها من الأهمية أكثر مما يجمل بالفنان أن يفعله . وهذا هو ما يجعله متطرفا ، ويجعله ميالا إلى إهمال الشكل .

لكنى خلال شوارع منتصف الليل أسمع

كيف تلفح صرخة العاهرة الشابة

دمعة المولود حديثا ،

وتبتلى بالطاعون عربة الزفاف .

فهذه رؤيا عارية ؛ أما قوله :

الحب لا يسعى إلا إلى إرضاء ذاته

بأن يربط شخصا آخر إلى متعته ،

ويبتهج على حساب راحة الآخر

ويبنى جحيما فى الفردوس على الرغم منه

فملاحظة عارية . و " قران النعيم والجحيم " فلسفة عارية مقدمة . غير أن مزاوجات بليك العارضة بين الشعر والفلسفة ليست على هذه الدرجة من التوفيق .

على من يريد أن يصنع الخير للآخرين أن يصنعه فى الدقائق الصغيرة

فالخير العام هو دعوى الأوغاد والمنافقين والمطرين ؛

لأن الفن والعلم لا يستطيعان أن يوجدا إلا فى الدقائق المنظمة تنظيما دقيقا . . فإن المرء يشعر بأن الشكل هنا لم يحسن اختياره . إن فلسفة دانتى ولوكريتوس المستعارة قد لا تكون على هذه الدرجة من التشويق ، ولكنها لا تلحق بشكلها مثل هذا الضرر . لم يكن بليك يملك تلك الملكة الأشد توافرا لدى أهل البحر المتوسط : ملكة الشكل الذى يعرف كيف يستعير ، مثلما استعار دانتى نظريته فى النفس ، وإنما هو يجد لزاما عليه أن يخلق فلسفة مثلما يخلق شعرا . وثمة افتقار مشابه إلى الشكل يعيب رسمه . ويتجلى هذا العيب أكثر ما يتجلى ، بطبيعة الحال ، فى قصائده الطويلة - أو بالأحرى فى القصائد التى يكون عنصر البناء فيها مهما ، فأنت لا تستطيع أن تخلق قصيدة بالغة الطول بدون إدخال وجهة نظر أكثر موضوعية ، أو بدون أن تقسمها على عدة شخصيات . غير أنه من المحقق أن نقطة الضعف فى قصائده الطويلة ليست هى أنها رؤيوية أكثر مما ينبغى ، أو بعيدة عن العالم أكثر مما ينبغى . وإنما أن بليك لم ير بما فيه الكفاية ، إذ كان مشغولا بالأفكار أكثر مما ينبغى .

إننا نكن لفلسفة بليك (وربما لفلسفة صامويل بتلر أيضا) نفس الاحترام الذى نكنه لقطعة أثاث صنعت صناعة منزلية : فنحن نعجب بالرجل الذى صنعها من شوارد البيت . وقد أنجبت انجلترا عددا لا بأس به من هؤلاء الروبنسنات كروسو المقتدرين وإن لم نكن فى حقيقة الأمر بعيدين عن القارة أو عن ماضينا إلى الحد الذى نحرم معه من مزايا الثقافة إن أردناها .

إننا قد نتفكر - على سبيل التسلية - متسائلين : أما كان من الخير لشمال أوربا عامة ولبريطانيا على وجه الخصوص أن يكون تاريخها الدينى أكثر اتصالا ؟ فالمسيحية لم تمح محوا تاما آلهة إيطاليا المحليين ولم يتضاءل هؤلاء الآلهة إلى مستوى الأقزام الذى

آلت إليه ساحراتنا وجنياتنا . وقد لا يكون فقدنا لهاته الجنيات ومعها أهم الآلهة السكسونية خسارة كبرى فى حد ذاته ولكنها قد تركت فراغا ومن المحتمل أن يكون الجدب قد حل بأساطيرنا نتيجة لانفصالنا عن روما . فمناطق ملتون السماوية والجحيمية إنما هى شقق واسعة ولكنها قليلة الأثاث تملؤها محادثات ثقيلة وقد يلاحظ المرء فى الأساطير البيوريتانية جدبا ، ونحن حين نأتى إلى مناطق بليك الواقعة وراء الطبيعة مثلما نأتى إلى الأفكار المزعومة التى تسكن هنالك لا نملك إلا أن نعلق عليها قائلين : إنها تدل على انحدار فى الثقافة . إنها تمثل التقلب والتطرف اللذين كثيرا ما يصيبان الكتاب الواقعين خارج دائرة التقاليد اللاتينية والتى كان من المحقق أن يذمها ناقد مثل أرنولد . إنها ليست جزءا أساسيا من إلهام بليك .

أوتى بليك القدرة على فهم الطبيعة الإنسانية فهما طيبا كما أوتى إحساسا ملحوظا أصيلا باللغة وموسيقى اللغة وكان ذا موهبة فى الرؤى المهلوسة . ولو أنه وجه صفاته هذه باحترام العقل اللاشخصى وحسن الإدراك المشترك وموضوعية العلم لكان ذلك خيرا له . فالذى كانت عبقريته تحتاج إليه والذى كانت مفتقرة إليه افتقارا محزنا هو إطار من الأفكار المقبولة والتقليدية تحميه من الانغماس فى فلسفة خاصة به وتركز اهتمامه على مشاكله كشاعر . إن فوضى الأفكار والانفعالات والرؤى هى ما نجده فى عمل مثل " هكذا تكلم زرادشت " Also Sprach Zarathustra وليست هذه فضيلة لاتينية فى المحل الأول . إن التركيز الناجم عن وجود إطار لاهوتى فلسفى لهو سبب من الأسباب التى تجعل من دانتى شاعرا كلاسيكيا فى حين أن بليك شاعر عبقرى فحسب . ولعل الخطأ لم يكن خطأ بليك نفسه وإنما كان خطأ البيئة التى فشلت فى أن تزوده بما يحتاج إليه الشاعر . ولعل الظروف أرغمته على أن يؤلف أو لعل الشاعر كان محتاجا إلى الفيلسوف وعالم الأساطير رغم أن بليك الواعى ربما لم يكن مطلقا على وعى بالدوافع التى تحركه .

سوينبرن شاعرا

(١٩٢٠)

إنها لمشكلة دقيقة أن نتساءل عن القدر الذى ينبغى أن نقرأه من إنتاج شاعر من الشعراء . ولكن المشكلة ليست مجرد مشكلة الحجم . فهناك بعض شعراء يملك كل بيت من شعرهم قيمة فريدة وهناك شعراء يمكن تذوقهم بقراءة بضع قصائد لهم يجمع الرأى على أنها هى الجديرة بالقراءة وهناك شعراء لا ينبغى أن نقرأهم إلا على شكل مختارات من إنتاجهم ، ولا يهم كثيرا أن تشتمل هذه المختارات على قصائد معينة لهم . أما فى حالة سوينبرن فإننا نحتاج إلى قراءة **أتالانتا** كاملة ، وديوان مختار يشتمل - ولا ريب على « المجذوم » و " فى مدح فينوس " Laus veneris و « انتصار الزمن » . يجمل بهذا الديوان أن يشتمل على غير هذه القصائد ، ولكن ربما لم تكن هناك أى قصيدة أخرى معينة لسوينبرن نخطئ إذا لم ندرجها فيه .

إن شعر سوينبرن يحتاج إلى قراءة مسرحية من مسرحيا عن آل سيتورات ، وإلى الانغماس فى (تريستترام ليونيس) غير أنه لا يكاد يوجد فى يومنا هذا من يرغب فى قراءة كل أشعار سوينبرن . ليس السبب فى ذلك هو أنه كان شاعرا غزير الإنتاج ، فهناك شعراء لا يقلون عنه غزارة ومع ذلك ينبغى أن نقرأ كل أشعارهم . إن ضرورة الاختيار من شعره وصعوبة هذا الاختيار يرجعان إلى طبيعة مساهمته الفريدة فى حقل الشعر وهى مساهمة لا نغالى إذا قلنا إنها من نوع شديد الاختلاف عن مساهمة أى شاعر آخر له شهرة سوينبرن .

لنا أن نتفق على أن سوينبرن قدساهم فى حقل الشعر ، وأنه أنجز شيئا لم ينجزه أحد ، وأن ما أنجزه لم يكن زيفا . سنفترض ذلك دون أن نعده موضعا للشك . وسننطلق من هذا إلى البحث عن طبيعة مساهمته ، وعن علة دوام مساهمته ، مهما تكن المذيبات النقدية التى نستخدمها فى حل بناء منظوماته .

وهاكم المعيار الذى سنلجأ إليه : على الرغم من أننا متفقون على أننا لا نستمتع بشعره (وأظن أن هذا الجيل لا يستمتع به) استمتاعا عظيما ، وعلى الرغم من أننا متفقون على أننا (وهذا اتهام أشد جدية مما سبق) كنا نستمتع به فى فترة معينة من حياتنا والآن لم نعد نستمتع به فإننا لا نستطيع فى تقرير أسباب نفورنا منه أو لامبالاتنا به أن نستخدم الكلمات التى نستخدمها فى معرض الحديث عن الشعر الردئ . فالكلمات

التى تدينه بها هى الكلمات التى تصف إنتاجه . إنك قد تقول إنه " متشعب " ولكن التشعب صفة أساسية فيه ، ولو أنه كان قد عمد إلى مزيد من التركيز لما جاء شعره أفضل ، ولجاء مختلفا عن نوع الشعر الذى فطر عليه . إن تشعبه مفخرة من مفاخره . والحقيقة الماثلة فى أن مادة بسيطة كتلك التى يلوح أنه استخدمها فى « انتصار الزمن » قد أطلقت العنان لمثل هذا العدد المدهش من الكلمات ، إنما تقتضى صاحبها شيئا لا نجد له وصفا غير كلمة العبقرية . إنك لا تستطيع أن تزيد « انتصار الزمن » كثافة بل كل ما تستطيعه هو أن تضرب صفحا عنها . وتكثيفها خليق بأن يدمر القصيدة ، رغم أنها لا تشتمل على مقطوعة واحدة تبدو ضرورية . ونجد بالمثل أن كمية معقولة من أشعار سوينبرن – ديوان يضم مختارات له مثلا – ضرورية لتبين خصائصه ، رغم أن مثل هذا الديوان قد لا يضم قصيدة واحدة تقضى الضرورة بإدراجها فيه .

وإذا كان من الضرورى إذن أن نلتزم جانب الحذر الشديد فى استخدام الكلمات التى نلومه بها كقولنا بأنه " متشعب " فمن الضرورى بالمثل أن نلتزم جانب الحذر فى استخدام الكلمات التى نمدحه بها . إن الناس يقولون إن جمال منظوماته راجع إلى جمال العنصر الصوتى فيها وهم يشرحون ذلك بقولهم : " لقد كان حظه من الخيال البصرى ضئيلا " . ولكنى أجنح إلى أن أظن أن كلمة " الجمال " لا ينبغى أن تستخدم إطلاقا فى معرض الحديث عن منظومات سوينبرن وعلى أية حال فإن جمال العنصر الصوتى عنده ليس هو جمال أو تأثير الموسيقى ، وليس هو جمال الشعر الذى يمكن أن يلحن . ليس هناك ما يمنع من أن تكون المنظومات المعدة للإنشاد مشتملة على صور بصرية حادة ، أو ناقلة لمعنى ذهنى مهم ، مادام المنظور يكمل الموسيقى بوسيلة أخرى من وسائل التأثير فى شعور السامعين . وما نجده عند سوينبرن إنما هو تعبير بالصوت قد لا يستطيع فيما يحتمل أن يربط نفسه بالموسيقى . ذلك أن ما يقدمه لنا ليس صورا وأفكارا وموسيقى وإنما هو شئ واحد فيه مزيج غريب من الإيحاءات بهذه الأشياء الثلاثة .

هل سأصل إذا سبحت ؟ عريضة هى الأمواج كما ترين

هل سأصل ، إذا طرت إليك ياحبيبتى ؟

فهذان بيتان لكامبيون ، ونموذج لنوع الموسيقى التى لا نجدها عند سوينبرن . إن ترتيب واختيار الكلمات له قيمة صوتية وله فى نفس الوقت معنى متسق مفهوم .

وهذان الشيئان عند كامبيون – القيمة الموسيقية والمعنى – شيئان متميزان ، وليسا شيئا واحدا . غير أننا لا نجد عند سوينبرن جمالا " خالصا " . إننا لا نجد عنده جمالا

صوتيا خالصا ، ولا جمالا تصويريا خالصا ، ولا جمالا فكريا خالصا .

الموسيقى ، عندما تموت الأصوات الناعمة ،

ترتعش فى الذاكرة ؛

العطور عندما تمرض أزهار البنفسج الرقيقة ،

تحيا فى الإحساس الذى تعجل به .

أوراق الوردة ، عندما تموت الوردة ،

تكوم لصنع فراش الحبيبة ؛

وكذلك فإن أفكارك ، عندما تمضين ،

ستغدو مضجع الحب ذاته .

وأنا أسوق هذه الأبيات من شلى ، لأن الناس يعدون شلى أستاذا لسوينبرن :

ولأن أنشودته هذه ، كأنشودة كامپيون ، تمتلك مالا يمتلكه سوينبرن : جمال الموسيقى وجمال المحتوى ، ولأن شلى قد عبر فى هذه الأنشودة عما يريد أن يقوله تعبيرا واضحا بسيطا دون أن يستخدم أكثر من نعتين . والآن فإن المعنى والعنصر الصوتى يغدوان عند سوينبرن شيئا واحدا . إنه مهتم بمعنى الكلمة على نحو فريد : فهو يستخدم - أو بالأحرى يشغل - معنى الكلمة . وذلك متصل بحقيقة شائقة تسم معجمه اللفظى : وهى أنه يستخدم أكثر الكلمات تعميما لأن انفعاله غير محدد قط ، وغير متجمع فى بؤرة واحدة قط . إنه انفعال يتدعم لا من طريق التعمق وإنما من طريق الاتساع :

قديما كان يعيش فى فرنسا مغن

قرب بحر الأراضى الوسطى اللامدى الحزين .

وفى أرض من رمال وخرائب وذهب

كانت تتألق امرأة واحدة ، ولم يكن هناك من يتألق غيرها .

فأنت ترى من هذه الأبيات أن مقاطعة بروفنس هى مصدر التشعب هنا . إن سوينبرن يحدد المكان الذى يصفه بأكثر الكلمات تعميما ،لأن لهذه الكلمات قيمة خاصة عنده : " ذهب " " خرائب " " حزين " . إنه لا يريد العنصر الصوتى فحسب ، وإنما يريد أيضا ما توحى له الكلمة به من تداعيات غامضة متصلة بالفكرة . إنه لا يصوب بصره إلى مكان معين ، مثلما يصوب شاعر آخر * بصره حين يقول :

Li ruscelletti che dei verdi colli

Del Casentin discendon giuso in Arno

لأن الكلمة ، لا الموضوع الموصوف ، هى فى الحق ما يبعث النشوة فى سوينبرن . وإذا أنت فتت أى منظومة من منظوماته إلى قطع ، وجدت دائما أنه لا يصف موضوعا - لأن الكلمة هى كل ما لديه . قارن بين هذين البيتين :

شقائق النعمان التى تضرع طالبة المغفرة

وتذوى من فرط الخوف

وبين النرجس الجبلى الذى يظهر قبل أن يجرؤ الخطاف على المجئ ، تجد أن شقائق النعمان عند سوينبرن تختفى ، فى حين أن النرجس الجبلى عند شكسبير يظل باقيا . إن خطاف شكسبير يظل باقيا فى القطعة التى ورد فيها فى مسرحية « مكبث » ، وطائر وردزورث الذى

يشق صمت البحار .

يظل باقيا هو الآخر ، ولكن خطاف سوينبرن فى « إيتليوس » يختفى . أو فلتقارن بين أى جوقة من جوقات « أتالانتا » وأى جوقة من جوقات المأساة الأثينية . إن جوقة سوينبرن تكاد تكون محاكاة ساخرة للجوقة الأثينية : فهى تقول ما قل ودل ، ولكنها لا تتمتع حتى بمغزى ما هو جار على الألسن .

نحن على الأقل نشهد لك قبل أن تموت

بأن الأمور استقرت على هذا النحو وليس ذاك . . .

قبل أن تبدأ السنون

جاء ليصنع الإنسان

الزمن جالبا معه هبة من الدموع

والحزن جالبا معه كأسا فاضت . . .

فليس هذا مجرد " موسيقى " . إنه يحدث فينا تأثيرا فعالا . إنه يلوح كأنما يقرر شيئا خطيرا كتلك الأشياء التى تتقرر فى أحلامنا . وعندما نستيقظ نكتشف أن " الكأس التى فاضت " أصلح للزمن منها للحزن ، وأن هبة الدموع يمكن أن تنسب إلى الحزن مثلما يمكن أن تنسب إلى الزمن .

قد يلمح إنسان بناء على ما قلته إلى أن شعر سوينبرن يمكن أن يعد مدلسا ، كما أن الشعر الردئ مدلس . والحق أن شعر سوينبرن لا يمكن أن يعد مدلسا إلا إذا استطعت أن تبرز أو توحى بشئ يدعى شعره أنه يمثله ، بينما هو لا يمثله . إن عالم سوينبرن لا يعتمد على عالم آخر يستثيره ، وإنما هو يشتمل على الاكتمال والاكتفاء الذاتى الضروريين لتبريره وتحقيقه . إنه عالم لا شخصى ، وما كان أحد غير سوينبرن ليستطيع أن يخلقه . إن نتائجه تطابق مسلماته ، وإنه ليتعذر تقويضه . ولا شئ من الشكاوى التى أثارها ديوانه الأول « قصائد ومواويل » ، أو التى يمكن أن يثيرها صائب . فشعره ليس سقيما وليس شهوانيا وليس هداما . إن هذه النعوت يمكن أن توصف بها المادة أو المشاعر الإنسانية وهى الأشياء التى لا وجود لها فى شعر سوينبرن . إن سقمه ليس سقما فى المشاعر الإنسانية ، وإنما هو سقم فى اللغة فاللغة عندما تكون فى حالة صحية ، تمثل الموضوع وتكون وثيقة الصلة به إلى الحد الذى يتطابق معه الشيئان .

إن اللغة والموضوع الموصوف يتطابقان فى منظومات سوينبرن لا لشئ إلا لأن الموضوع عنده قد كف عن أن يكون موجودا ، لأن المعنى عنده ليس إلا هلوسة المعنى ، لأن لغته – وقد اقتلعت من جذورها – كيفت نفسها بحيث تتلائم مع حياة مستقلة عماد غذائها هو الغلاف الجوى . نحن نجد فى سوينبرن أن كلمة" مرهق " على سبيل المثال تزدهر منفصلة عن أى إرهاق جسدى أو روحى فعلى محدد . إن الشاعر الردئ يسكن جزئيا فى عالم من الموضوعات وجزئيا فى عالم من الكلمات ولا يتمكن على الإطلاق من التوحيد بين هذين العالمين . ولكن لا أحد غير الشاعر العبقرى يستطيع أن يثابر على السكنى فى عالم الكلمات وحدها مثلما فعل سوينبرن . إن لغته ليست كلغة الشعر الردئ ، ميتة بل هى لغة حية جدا ، تنفرد بهذا النوع الخاص بها من الحياة . ولكن أهم لغة لدينا هى تلك التى تناضل من أجل تمثل والتعبير عن الموضوعات الجديدة ،والمجموعات الجديدة من الموضوعات ، والمشاعر الجديدة والأوجه الجديدة ، كنثر المستر چيمز چويس مثلا ، أو نثر كونراد من قبله .

قصيدة : " للذكرى "

(١٩٣٦)

إن تنيسون شاعر عظيم لأسباب غاية فى الوضوح ، فهو يمتلك ثلاث صفات قلما تجتمع إلا فى أعاظم الشعراء : الغزارة والتنوع والإحكام الكامل . وهذا هو السبب فى أننا لا نستطيع تذوق إنتاجه إلا بعد قراءة قدر كبير منه . قد لا تعجبنا أهدافه ولكنه ينجح فى أداء كل مارسم لنفسه أن يؤديه بأستاذية تبعث فينا شعورا بالثقة هو من أكبر مباهج الشعر . وإن تنوع براعته العروضية لأمر مدهش فبدون أن يتورط فى محاولة كتابة شعر لاتينى بالانجليزية كان يعرف عن العروض اللاتينى كل ما يمكن لشاعر إنجليزى أن يستخدمه . وقد قال عن نفسه إنه يخال أنه يعرف عدد أصوات كل كلمة انجليزية ربما باستثناء كلمة Scissors (مقص) . كانت أذنه أرهف أذن بين الشعراء منذ عصر ملتون وكان أستاذا لسوينبرن . إن نظم سوينبرن – وهو نفسه دارس كلاسيكى – لفج فى أغلب الأحيان ورخيص فى بعضها الآخر إذا ماقورن بنظم تنيسون . لقد وسع تنسيون من رقعة الأشكال العروضية الفعالة فى الانجليزية توسيعا كبيرا وفى قصيدة « مود» وحدها نجد هذا التنوع وفيرا . لكن الابتكارات العروضية لا تقاس فقط بمدى الانحراف عما هو شائع : إنها قضية موقف تاريخى فبعض اللحظات قد تكون أحوج إلى تغيير عنيف من البعض الآخر . والمشكلة تختلف فى كل عصر . فالثورات العنيفة قد لا تكون فى بعض الأحيان ممكنة أو مستحبة وعند ذلك نجد أن التغيير الذى قد يبدو آية فى الضآلة هو التغيير الذى يحدثه الشاعر المهم . وقد لا تبدو لنا ابتكارات بوب – بعد دريدن – بالغة العظمة ولكن آية الأستاذية هى أن يحدث المرء تغييرات بسيطة تكون فى المستقبل بالغة الدلالة مثلما أن آيتها هى إحداث تغييرات جذرية – فى وقت آخر – يعود الشعر من خلالها إلى معياره .

ثمة قصيدة باكرة ، لم تنشر إلا فى سيرة تنيسون الرسمية وتكشف عن اقتداره ، وتخبرنا ملحوظة ملحقة بالقصيدة أن تنيسون عبر فيما بعد عن أسفه لأنه استبعد هذه القصيدة من أعماله الباكرة . إنها " هسپريديز " شذرية ، ليس كاملا فيها سوى " أنشودة الشقيقات الثلاث " وتمثل القصيدة علم تنيسون بالكلاسيات وتمكنه من الأوزان ، فالمقطوعة الأولى من " أنشودة الشقيقات الثلاث " تجرى على هذا النحو :

التفاحة الذهبية ، التفاحة الذهبية ، تلك الثمرة المقدسة ،

احرسنها جيدا ، احرسنها بحرص،

وأنتن تغنين برشاقة ،
واقفات حول الجذر المسحور
حول المكان كل شئ صامت ،
كالثلج على قمم الجبال ،
كالرمل عند قدم الجبل .
التماسيح فى شقوقها الأجاجية
تنام بلا حراك ، وكل شئ صامت .
لئن لم تغنين ، أو لئن خرجتن على النغمة
فسنفقد سرورنا الأبدى ،
وهو مايعدل الافتقار الأبدى إلى الراحة .
لا تضحكن بصوت عال : وإنما راقبن كنز
حكمة الغرب .
فى ركن تهمس الحكمة . خمسة وثلاثة
(لا تدعن أحدا يذيع ذلك فى الخارج) تصنع سرا مخيفا :
لأن الزهرة تتفتح نحو الموسيقى ثلاثا ،
وفى كل مرة تولد من جديد
وتتدفق العصارة فى الموسيقى ثلاثا ،
من الجذر ،
تسحب فى الظلام ،
مرتفعة إلى الثمرة ،
زاحفة تحت اللحاء العبق ،
ذهبا سائلا ، فى مثل حلاوة العسل فى كل أجزائها .
أيتها الشقيقات حادات البصر ، يامن تغنين برشاقة
وتنظرن بحذر
فى كل اتجاه

احرسن التفاحة ليلا ونهارا ،

وإلا جاء أحد من الشرق وأخذها .

إن الشاب الذى يستطيع أن يكتب كهذا ليس بحاجة إلى أن يتعلم الكثير عن العروض ، وقد كان الشاب الذي كتب هذه الأبيات فى الفترة ما بين ١٨٢٨و١٨٣ ينجز شيئا جديدا . إن فيها شيئا ليس مشتقا من أى من أسلافه . ففي بعض منظومات تنسيون الباكرة نرى تأثير كيتس – فى الأغانى وفى الشعر المرسل ونرى – على نحو أقل نجاحا – تأثير وردزورث ، كما فى قصيدة " دورا " أما فى الأبيات التى أوردتها ، وفى القصيدتين اللتين تدوران حول ماريانا ، وفى ؛ حوريات البحر " و " آكلو اللوتس " و" سيدة شالوت " وغيرها ، فإن ثمة شيئا جديدا تماما .

وطوال اليوم داخل البيت الحالم ،

كانت الأبواب تصر على مفصلاتها ،

والذبابة الزرقاء تغنى فى زجاج النافذة ، والفأر

يصيح من وراء قماش الحائط المتداعى

أو يحدق النظر فيما حوله من الشق

إن عبارة " والذبابة الزرقاء تغنى فى زجاج النافذة " (لقد كان البيت خليقا بأن يفسد لو أنك وضعت كلمة Sang مكان كلمة sung) كافية لتدلك على أن شيئا مهما قد حدث .

ليست قراءة القصائد الطويلة أمرا شائعا فى يومنا هذا ويبدو أن قراءتها فى عصر تنيسون كانت أيسر . ففى عصره لم يكن عدد كبير من القصائد الطويلة الجيدة يكتب فحسب وإنما كان يوزع أيضا على نطاق واسع وكان المستوى عاليا . فحتى قصائد الدرجة الثانية لذلك العصر كقصيدة « نور آسيا » أجدر بالقراءة من أغلب الروايات الطويلة الحديثة . ولكن قصائد تنيسون الطويلة ليست طويلة بنفس المعنى الذى نقول به إن قصائد معاصريه طويلة . إنها تختلف اختلافا كبيرا من حيث النوع عن « سورد لو » أو « الخاتم والكتاب » إذا شئنا أن نذكر أعظم قصيدتين لأعظم معاصريه من الشعراء ، إن كلا من « مود » و « للذكرى » سلسلة قصائد صارت ذات شكل بواسطة أعظم قدرة غنائية أبداها شاعر من الشعراء . إن لـ « قصائد الملك التصويرية » مزايا وعيوبا أشبه بمزايا « الأميرة » وعيوبها . والقصيدة المعروفة بإسم الـ Idyll هى : قصيدة قصيرة تصف منظرا أو حادثا منمقا " . ولعل تنيسون حين اختار ذلك الاسم كان يقدر تحدد آفاقه فقصائده وصفية دائما وليست قصصية حقيقية أبدا . « وقصائد الملك التصويرية » لا تختلف نوعيا عن بعض قصائده الأولى : فالحق أن « موت آرثر » Morte d' Arthu

من قصائده الأولى . تبقى « الأميرة » رغم ذلك قصيدة تصويرية ولكنها قصيدة مفرطة الطول . ونظم تنيسون فى هذه القصيدة بارع مثل نظمه فى أى من قصائده الأخرى : فهى قصيدة ينبغى أن نقرأها وإن كنا نعفى أنفسنا من إعادة قراءتها . وجدير بنا أن نتبين السبب الذى يدعونا إلى الرجوع - المرة تلو المرة - إلى المقطوعات الغنائية التى تنتشر فيها وهى التى نهتز لها ونعدها من أعظم ما كتب فى هذا الباب ومع ذلك نتجنب القصيدة كلها . ليس السبب - كما قد نظن ونحن نقرؤها - هو موقفه العتيق من العلاقات بين الجنسين وليست آراؤه المثيرة للأعصاب فى موضوعات الزواج والعزوبة وتعليم المرأة هى التى تجعلنا نحجم عن قراءة « الأميرة »[1] . ففى مقدور المرء أن يبتلع أكثر العقائد إثارة للنفور إذا هو أعطى قصة شائقة . ولكن تنيسون كان محروما من الملكة القصصية حرمانا تاما . وإذا أردت أن تقرأ قصيدة ستاتيكية وأخرى ديناميكية عن الموضوع نفسه فما عليك إلا أن تقارن بين قصيدته « يوليسيز » والقصة المكثفة والشائقة تشويقا كبيرا لذلك البطل فى الأنشودة السادسة والعشرين من « جحيم » دانتى . إن دانتى يروى قصة أما تنسون فيقرر حالة نفسية من حالات الرثاء ثم لا يزيد . إن أعظم الشعراء يضعون أمامك رجالا أحياء يتحدثون ويمضون بك مع أحداث حقيقية تتحرك ولكن تنيسون لم يكن يستطيع أن يروى قصة على الاطلاق . وليس معنى ذلك أنه حاول فى « الأميرة » أن يروى قصة وفشل ولكن معناه أن القصيدة التى تطول كل ذلك الطول تصبح غير صالحة القراءة ومن ثم فـ « الأميرة » قصيدة بليدة . إنها واحدة من تلك القصائد التى نقول عنها إنها جميلة ولكنها بليدة .

وعلى العكس من ذلك نجد أن تنيسون فى « مود » و « للذكرى » يفعل ما يفعله كل فنان واع وهو توجيه نواحى قصوره التوجيه الصحيح . فـ « مود » تتكون من بضع مقطوعات غنائية بالغة الجمال مثل « أواه دع الأرض الصلبة » و « الطير فى حديقة القاعة العالية » و « لا تذهب أيها اليوم السعيد » يقيم الشاعر من حولها ما يشبه موقفا دراميا بأعظم قدر من البراعة العروضية . والموقف كله غير حقيقى .

فهذيانات المحب على حافة الجنون تبدو لنا زائفة وتفشل - مثلما يفشل الخوار الحربى - فى أن تجعل لحم القارئ ينمل تنميلا صادقا . وقد يكون من الحمق أن نقول بأن تنيسون كان ينبغى عليه أن يمر بخبرة شبيهة بتلك التى يصورها . فالشاعر الذى

(١) إذا أردت بيانا لعقلية الفيكتوريين فى هذه المسائل ، وللآراء التى ربما يكون تنيسون قد اعتنقها ، فانظر مقدمة البارون سير إدوارد ستريشى لطبعته المهذبة لكتاب «موت آرثر» لمالورى ، وهى مازالت متداولة . وقد كان سير إدوارد معجبا بديوان قصائد الملك التصويرية .

أوتى ملكات درامية والذى يعالج موضوعا أبعد ما يكون عن خبراته الشخصية قد يطلق العنان لأقوى الانفعالات . ولست أظن ، لحظة واحدة ، أن تنيسون كان هادئ الأحاسيس أو فاتر العواطف . ليس فى شعره ما يدل على أنه خبر العاطفة العنيفة نحو امرأة لكن فيه دلائل كثيرة على الحدة والعنف الانفعاليين - لكنها انفعالات كبحت كبحا عميقا حتى عن نفسها فغدت أقرب إلى أسوأ أنواع الكآبة منها إلى الحدث الدرامى . وهى انفعالات لم تبلغ أى تطهير مطلق واضح على قدر ما أرى فى القصائد . وإنى لخليق بأن ألوم تنيسون لا لهدوئه ولا لفتوره وإنما لافتقاره إلى الرصانة :

والحب الذى لم ينته قط نهاية أرضية

ماذا يليه ؟

إن العنف فى قصيدة « مود » رنان أكثر منه عميق رغم أن المرء يحس فى كل مقطوعة من مقطوعاتها بمدى الملائمة الجميلة بين العروض والحالة النفسية التى يحاول تنيسون أن يعبر عنها . وإنى لإخال أن أثر العنف الواهن الذى ينتج عن القصيدة ككل هو ثمرة خطأ جذرى فى الشكل . ففى مقدور الشاعر أن يعبر عن مشاعره فى شكل درامى بنفس القوة التى يعبر بها عن مشاعره فى شكل غنائى . ولكن قصيدة « مود » ليست بهذا ولا ذاك . إنها مثل « الأميرة » أكبر من أن تكون قصيدة تصويرية Idyll وأقل من أن تكون حكاية . إن تنيسون فى « مود » لا يرى نفسه فى العاشق ولا يجعل العاشق يرى نفسه فيه ومن ثم تظل مشاعر تنيسون الحقيقية - مهما يكن من عمقها وصخبها - قاصرة عن الوصول إلى مرحلة التعبير .

إن « للذكرى » هى فى رأيى القصيدة التى يصل فيها تنيسون إلى مرحلة التعبير الكامل . وقيمة هذه القصيدة من الناحية التكنيكية وحدها تكفى لضمان خلودها . فبينما نجد أن براعة تنيسون التكنيكية كاملة مرضية فى كل ما كتب نجد أن « للذكرى » هى أكثر قصائده استعصاء على التناول . إننا نجد هنا مائة واثنين وثلاثين مقطوعة تتسم كل رباعية من رباعياتها المتعددة بنفس الشكل ومع ذلك لا نحس فيها بالرتابة أو التكرار قط . إن هذه القصيدة ينبغى أن تستوعب ككل فقد لا نحفظ عن ظهر قلب بضع مقطوعات منها وقد لا نستطيع أن نستخرج منها « عينة صالحة » ولكننا ملزمون باستيعاب كل القصيدة التى هى - فى صميمها - ذلك الطول . إننا قد نختار أن نتذكر :

أيها البيت المظلم الذى أقف عنده مرة أخرى

ها هنا فى الشارع الطويل الكريه ،

أيتها الأبواب التى كان قلبى يخفق عندها
بالغ السرعة ينتظر يدا ،

يدا لا سبيل الآن إلى الإمساك بها ،
فانتظر إلى ، إذ أنا لا أجد سبيلا إلى النوم ،
وإنما أزحف كالمذنب
نحو الباب فى بكرة الصباح .

إنه ليس هنا ، لكن على مبعدة
تبدأ ضجة الحياة مرة أخرى ،
وفى شحوب ، خلال المطر المتساقط رذاذه
ينبلج الصبح الخاوى على الشارع العارى

هذا شعر عظيم يتسم بالاقتصاد فى الكلمات وانفعالات عامة تتصل بمكان محدد وهى تبعث فى الرجفة التى لا يستطيع أى شئ فى قصيدة « مود » أن يصيبنى بها . لكن مثل هذه المقطوعة فى حد ذاتها ليست هى قصيدة « للذكرى » . فقصيدة « للذكرى » هى القصيدة كلها . إنها فريدة فى بابها : فهى قصيدة طويلة نجمت عن تجميع مقطوعات ليس لها إلا وحدة المفكرة واستمرارها . إنها مفكرة مركزة لرجل يعترف ، مفكرة يتعين علينا أن نقرأ كل كلمة فيها .

يظهر أن معاصرى تنيسون عندما تقبلوا قصيدة « للذكرى » عدوها على الفور رسالة أمل وإعادة ثقة إلى عقيدتهم المسيحية الآخذة فى الذبول . ويحدث أحيانا –بمصادفة غريبة – أن يعبر الشاعر عن الحالة النفسية لجيله فى نفس الوقت الذي يعبر فيه عن حالته النفسية الخاصة البعيدة كل البعد عن حالة جيله . وليست هذه قضية عدم إخلاص . فثمة التحام بين الاستسلام والمعارضة تحت مستوى الوعى . وقد كان تنسون نفسه – على المستوى الواعى للرجل الذى يتحدث إلى مخبرى الصحف ويتخذ الأوضاع للتصوير – يؤكد دائما أنه ذو عقيدة مسيحية عن اقتناع وإن تكن تخطيطية بعض الشئ وذلك إذا حكمنا عليه من واقع الملاحظات التى كان يبديها فى محادثاته والمسجلة فى ذكريات ابنه

عنه . وكان تنيسون صديقا لفردريك دينسون موريس « ولا شئ أبعث على الدهشة فى ذلك العصر من الاحترام الذى كان أشخاصه البازون يكنه بعضهم لبعض » . لكنى - رغم ذلك أتلقى من قصيدة (للذكرى) انطباعا بالغ الاختلاف عن ذلك الذى يبدو أن معاصرى تنيسون قد تلقوه . إنها تمثل تنسيون البالغ التشويق والمأسوى . ولم يغب عن بال كاتبى سيرته أن يلاحظوا أنه كان يتمتع بقدر كبير من مزاج المتصوف وإن كان من المحقق أنه لم يكن يتمتع بأى شئ من عقل اللاهوتي . كان يتوق توقا مستميتا إلى الاحتفاظ بإيمان المؤمنين دون أن يتبين تماما ما يريد أن يؤمن به . لقد كان قادرا على الاستنارة التى لا يقدر على فهمها . و « الابن القوى لله ، الحب الخالد » الذى يفتتح قصيدته باستدعائه لا يتصل بالكلمة أو الرب المتجسد إلا اتصالا مبهما . إن فكرة تحول الكون إلى كون ميكانيكى تحزنه ، ومن الطبيعى - إذ يرثى صديقه - أن يعذبه الأمل فى الخلود والاتحاد بعد الموت . لكن هذا التجدد المنشود لا يبدو فى أحسن أحواله إلا مواصلة أو بديلا لمباهج صداقتهما على الأرض . وتوقه إلى الخلود ليس توقا إلى الحياة الأبدية . فهو أشد اهتماما بضياع الإنسان منه بكسب الله :

أترى

الإنسان ، آخر أعمال الطبيعة ، الذى بدا آية فى الجمال ،

ومثل هذا الغرض النبيل فى عينيه ،

ودحرج التسبيحة نحو سماوات الشتاء ،

وبنى له هياكل الصلاة التى لا تؤتى ثمارا ،

وآمن بأن الله محبة ولا ريب ،

وأن المحبة هى قانون الخليقة النهائى -

رغم أن الطبيعة ، حمراء السن والمخلب ،

راحت تصرخ ، بمهاوى جبالها ، ضد عقيدته تلك

وأحب وعانى شرورا لا حصر لها،

وقاتل من أجل الحق والعدالة ،

أتراه سيتطاير بين تراب الصحراء

أو يختم عليه بين التلال الحديدية ؟

فهذه الكلمة الغريبة المجردة « الطبيعة » تغدو عنده إلها أو إلهة حقيقية لعلها أقرب إلى الحقيقة – فى بعض اللحظات – من الله نفسه : « **أترى الله والطبيعة إذن فى صراع ؟** » . والأمل فى الخلود يختلط عنده – وهو فى هذا نموذج عصره – بالأمل فى أن يتحسن هذا العالم تحسنا تدريجيا ثابتا . لقد قيل الكثير عن اهتمام تنسون بالعلم فى زمانه وعن تأثير داروين فيه . ومهما يكن من أمر فإن قصيدة « **للذكرى** » تسبق كتاب « **أصل الأنواع** » بعدة سنوات . والإيمان بالتقدم الاجتماعى – من طريق الديمقراطية – يسبقه بسنين أكثر عددا . وإنى ليساورنى الظن بأن إيمان عصر تنيسون بالتقدم الإنسانى كان بحيث يظل على نفس قوته حتى لو كانت اكتشافات داروين قد تأخرت خمسين عاما أخرى . ثم إنه لا يوجد – فى نهاية المطاف – علاقة منطقية بين الأمرين : فقد كان الإيمان بالتقدم رائجا أيامها ومن ثم شُدت اكتشافات داروين إلى هذا الإيمان شدا :

ما عاد نصف قريب للمتوحشين ،

فكل ما فكرنا فيه وأحببناه وفعلناه

وعقدنا آمالنا عليه وعانيناه ليس إلا بذرة

لما هو الزهرة والثمرة

من ذلك كان الرجل الذى وطأ معى

أرض هذا الكوكب وكان نموذجا نبيلا

يظهر قبل أن تكتمل الأزمان

كذاك كان صديقى الذى يحيا (الآن) فى الرب ،

ذلك الرب الذى يحيا إلى الأبد ويحب إلى الأبد ،

رب واحد ، قانون واحد ، عنصر واحد ،

وحدث سماوى واحد بعيد ،

تتحرك نحوه الخليقة كلها ،

فهذه الأبيات تمثل مقارنة شائقة بين الاتجاه الدينى وبين شئ آخر مختلف تماما هو الإيمان بقابلية الإنسانية للكمال . ولكن هذه المقارنة لم تكن واضحة لمعاصرى تنيسون ومن المحتمل أن يكونوا قد انخدعوا بها وإن كنت لا إخال أن تنيسون نفسه كان مخدوعاً بها . وهناك ما يدل – حتى في قصيدته المبكرة (**قاعة لوكسلى**) مثلا – على أنه لم يكن راضيا بحال من الأحوال عن كل التغيرات التى كانت تجرى من حوله في ميدان الصناعة أو عن ارتفاع طبقة التجار ورجال الصناعة وأصحاب البنوك ، ولعله كان يتأمل مستقبل انجلترا – إذ تنصرم عليه السنون – بمزيد من الكآبة . لقد كان – بحكم مزاجه – معاديا للعقيدة التى وجد نفسه مدفوعا إلى تقبلها والثناء عليها . [١] .

كانت مشاعر تنيسون – كما قلت – صادقة ولكنها كانت عادة تحت السطح . وإخال أنه يحق لنا أن نعد « **الذكرى** » قصيدة دينية ولكن لغير السبب الذى جعلها تبدو دينية لمعاصريه . إن دينيتها لا ترجع إلى طبيعة ما بها من إيمان وإنما ترجع إلى طبيعة ما بها من شـــك . فإيمانها ضـــعيف ولكن شكها تجربة بالغة العمق . إن « **الذكرى** » قصيدة تعبر عن اليأس ولكنه يأس من طراز دينى . ونحن عندما نصف يأسها بأنه " دينى " فإنما نسمو بها عن أغلب القصائد التى نبعت منها . ذلك أن « **مدينة الليل المخيف** » و« **فتى من شروبشير** » وقصائد توماس هاردى أعمال صغيرة إذا قورنت بقصيدة « الذكرى » . فهذه الأخيرة أعظم من تلك القصائد بل وتحتويها . [٢]

وفى الختام ينبغى علينا أن نرجع من حيث بدأنا ونتذكر أن قصيدة « الذكرى » ما كانت لتغدو قصيدة عظيمة وأن تنيسون ما كان ليغدو شاعرا عظيما لولا براعة التكنيك . إن تنيسون هو أعظم أساتذة العروض مثلما هو أعظم أساتذة الكآبة . ولا أظن أن الإنجليزية قد عرفت شاعرا له رهافة أذنه فيما يخص الحروف المتحركة أو أحذق منه شعورا بحالات معينة من العذاب :

غالية كالقبلات التى يتذكرها المرء بعد الموت ،
وعذبة كتلك التى يطبعها الخيال اليائس
على شفاه هى ملك الآخرين ، عميقة كالحب
عميقة كالحب الأول ، ووحشية بكل الأسى

(١) انظر كتاب هارولد نيكولسون الجدير بالإعجاب " تنيسون " ص ٢٥٢ وما بعدها .

(٢) ثمة ضروب أخرى من اليأس . فقصيدة ديفدسون العظيمة " **ثلاثون شلنا فى الأسبوع** " ليست مشتقة من تنيسون . ومن ناحية أخرى ، فإن هناك قصائد أخرى مشتقة من تنيسون بالإضافة إلى " **أتالانتا فى كاليدون** " قارن قصائد وليم موريس بـ " **رحلة ميلديون** " وقارن " **مواويل غرفة النكتة** " بالكثير من قصائد تنسون اللاحقة .

وليست موهبة تنيسون التكنيكية هذه بالشئ الضئيل . فقد عاش تنيسون فى عصر كان قد بدأ فعلا يعى نفسه وبدا أن أمورا كثيرة عظيمة تحدث . فقد كانت السكك الحديدية تمد والاكتشافات تتم ووجه العالم يتغير . لقد كان عصرا مشغولا بأن يغدو عصريا ولم يكن ليقدر - فى أغلب الأحوال - على أن يمسك بالأشياء الباقية والحقائق الباقية عن الإنسان والله والحياة والموت . لقد كان سطح تنيسون يتحرك مع عصره ولم يكن لديه شئ يتشبث به غير حسه الفريد الذى لا يخطئ بأصوات الكلمات . ولكنه كان يملك فى ذلك مالا يملكه سواه . إن سطح تنيسون - أى مهارته التكنيكية - وثيق الصلة بأعماقه . وأول ما نراه فى تنيسون هو ما يتحرك منه بين السطح والأعماق والذى لا يعدو أن يكون على حظ ضئيل من الأهمية . ولو أننا نظرنا فى براءة إلى سطحه لكان من المحتمل جدا أن نصل إلى أعماقه أى إلى هوة الأسى . ليس تنيسون صورة مصغرة من ڤرجيل فحسب وإنما هو به القياس إلى فرجيل يشبه فرجيل كما رآه دانتى : فهو ڤرجيل بين الظلال وهو أشد الشعراء الإنجليز حزنا وهو من بين العظماء فى الليمبو وهو الأوفر حظا من التمرد - بغريزته - ضد المجتمع الذى كان فيه مثال الانقياد .

يبدو أن تنيسون بلغ نهاية تطوره الروحى بقصيدة « **الذكرى** » إذ لم يلها وفاق ولا حل :

والآن ما من عصا مقدسة ستتكسر مزدهرة ،

وما من تحية لجوق المرنمين تدعو إلى النور

روحا سئمت العطور والليل الرقيق

أو سئمت - بالأحرى - الشفق . فإن تنيسون لم يواجه الظلام ولا النور فى سنيه الأخيرة .لقد لازمته العبقرية والقدرة التكنيكية حتى النهاية ولكن الروح فيه استسلمت . كانت نهايته أقتم من نهاية بودلير إذ لم يكن لديه ما كان لهذا الأخير من تحذير فريد -Singulier avertissement . ولما كان تنيسون قد عاد عن رحلته خلال الليل المظلم ليغدو - على السطح - مطرى عصره فقد كوفئ باحتقار عصر يلى عصره فى الضحالة .

٦

من "لانسلوت أندروز"

(١٩٢٦)

توفي الأب في الرب ، المستقيم الموقر ، لانسلوت أسقف وينتشستر فى ٢٥ سبتمبر ١٦٢٦ . وأثناء حياته تمتع بصيت بارز لامتياز مواعظه وإدارته لأسقفيته ، ومقدرته في الجدل التى تبدت فى جداله مع الكاردينال بلارماين ، وما اتسمت به حياته الخاصة من لياقة وتكريس ، وبعد بضعة أعوام من وفاته عبر لورد كلارندون ، في كتابه المسمى " **تاريخ الثورة** " ، عن أسفه لأن أندروز لم يقع عليه الاختيار بدلا من أبوت ليكون رئيسا لأساقفة كانتربرى ، لأن ذلك قد كان بحيث يجعل الأحوال فى إنجلترا تتخذ اتجاها مختلفا عن ذلك الذى سارت فيه . ومازال الثقات فى تاريخ الكنيسة الإنجليزية يفردون له مكانا رفيعا ، إن لم يكن أرفع الأماكن طرا . وبين المهتمين بالعبادة فإن كتابه المسمى " **صلوات خاصة** " ليس بالمجهول . غير أن أندروز ليس معروفا بين من يقرءون المواعظ ، إن قرأوها أساسا ، كنماذج من النثر الانجليزى . إن مواعظه أشد إحكام بنيان من أن يسهل الاستشهاد بها . وهي لا تنحرف عن موضوعها ، ومن ثم فهى ليست مسلية ومع ذلك فإنها تعد من بين أفتن النثر الإنجليزى لعصرها وأى عصر . وقبل أن نحاول نقل بقايا سمعته إلى مثواها الأخير فى مقبرة الأدب الموحشة يستحسن أن نذكر القراء بمكان أندروز فى التاريخ .

إن كنيسة إنجلترا ليست من خلق حكم هنرى الثامن ولا حكم إدوارد السادس ، وإنما حكم إليزابيث . والطريق الوسط **Via media** الذى يمثل روح الأنجليكانية كان روح إليزابيث فى كل الأمور . وقد كانت آخر أسرة آل تيودور الويلزية المتواضعة الأصل هى أول وأكمل تجسيد للسياسة الإنجليزية . فذوق أو حساسية إليزابيث التى نمتها معرفتها الزكانية بالسياسة الصائبة للساعة ، وقدرتها على اختيار الشخص الصحيح لتنفيذ تلك السياسة ، قد قررت مستقبل الكنيسة الانجليزية . إن الكنيسة الإنجليزية تحت حكم إليزابث ، فى مثابرتها على العثور على حل وسط بين البابوية والمشيخية ، قد غدت شيئا يمثل أفتن روح لانجلترا فى ذلك العصر .وأصبحت تعكس لا شخصية إليزابث ذاتها فحسب ، وإنما أيضا خير مجتمع لرعاياها من كل مرتبة . وقدقدر لدوافع دينية أخرى ،

ذات درجات متنوعة من القيمة الروحية ، أن تؤكد ذاتها بحماس أكبر أثناء حكم الملكين التاليين . بيد أن الكنيسة ، عند نهاية حكم إليزابث ، وكما تطورت فى اتجاهات معينة تحت حكم الملك التالى ، كانت آية من أيات السياسة الكنسية . فإن نفس السلطة التى استفادت من جريشام ومن والسنجام ومن سيسل ، عينت باركر رئيسا لأساقفة كانتربرى ، وهذه السلطة ذاتها هى التى عينت ويتجيفت فيما بعد فى ذلك المنصب ذاته .

وعند دارس الحضارة العادى المثقف ، ليس تكوين الكنيسة ذا تشويق كبير ، وفى كل الأحوال لا يجب أن نخلط تاريخ الكنيسة بمعناها الروحى . وعند المراقب العادى ، تعنى الكنيسة الإنجليزية فى التاريخ : هوكر وچيرمى تيلور ، وينبغى أن تعنى أندروز أيضا . وهى تعنى جورج هربرت وتعنى كنائس كرستوفر رن . وليس هذا خطأ : فالكنيسة يجب أن يحكم عليها بثمارها الذهنية ، وبتأثيرها فى حساسية أكثر الناس حساسية وفى ذكاء أكثر الناس ذكاء ، ويجب أن تكون حقيقية أمام العين بآثار ذات امتياز فنى . إن الكنيسة الإنجليزية لا تملك أثرا أدبيا يعادل أثر دانتى ، ولا أثرا عقليا يعادل أثر القديس توما ، ولا أثرا تعبديا يعادل أثر القديس يوحنا الصليب ، ولا بناء فى مثل جمال كاتدرائية مودينا ، أو بازيليكا القديس زينو فى فيرونا . بيد أن ثمة من يعدون كنائس المدينة (لندن) فى مثل نفاسة أى من الكنائس الأربعمائة المتفرقة فى أنحاء روما ، والتى لا يهددها خطر هدم . وعندهم أن كنيسة القديس بولس – إذا قورنت بكنيسة القديس بطرس – لا تفتقر إلى الوقار ، وإن الشعر الإنجليزى التعبدى فى القرن السابع عشر – مع إقرارنا بحالة اهتداء واحدة صعبة : هى حالة كراشو – أفتن من شعر أى بلد أو مجتمع دينى آخر فى تلك الفترة .

إن الإنجاز العقلى والأسلوب النثرى لهوكر وأندروز قد أتما بناء الكنيسة الانجليزية ، كما تتوج فلسفة القرن الثالث عشر الكنيسة الكاثوليكية . والادلاء بهذا التقرير ليس معناه أن نقارن بين **قوانين السياسة الكنسية والخلاصة Summa** . لم يكن القرن السابع عشر عصرا تشغل فيه الكنائس نفسها بالميتافيزيقا ، وليس فى كتابات آباء الكنيسة الإنجليزية ما ينتمى إلى فئة الفلسفة التأملية . ولكن إنجاز هوكر وأندورز يتمثل فى جعل الكنيسة الإنجليزية أشد استحقاقا للموافقة العقلية . ما من دين يمكنه أن يصمد لحكم التاريخ إلا إذا ساهمت خير عقول فى بنائه . ولئن كانت كنيسة إليزابث جديرة بعصر شكسبير و (بن) چونسون ، لقد كان ذلك بفضل عمل هوكر وأندروز .

من المحقق أن مواعظ دن ، أو شذرات من مواعظ دن ، معروفة لمئات لم تكد تسمع باسم أندروز ، وهى – على وجه الدقة – معروفة لها لعين الصفات التى كانت ، من أجلها ، أدنى من مواعظ أندروز . وفى مقدمته لمختارات جديرة بالإعجاب من قطع من مواعظ دن ،

نشرتها مطبعة أوكسفورد ، منذ بضع سنوات ، يلاحظ المستر لوجان پيرسول سميث ، بعدان " حاول شرح مواعظ دن وتفسيرها على نحو مقنع " :

" ومع ذلك ، ففى هذه (المواعظ) ، كما فى قصائده ، يظل شئ محير ، أشبه باللغز ، مازال يند عن تحليلنا الأخير . فنحن إذ نقرأ هذه الصفحات الوعظية القطعية القديمة ، تراودنا فكرة مؤداها أن دن كثيرا ما يقول شيئا آخر ، شيئا حادا وشخصيا ، ومع ذلك لا يمكن ، فى نهاية الأمر ، توصيله لنا . "

إننا قد نعترض على عبارة " مالا يمكن توصيله " ونتوقف كيما نتساءل عما إذا لم يكن غير القابل للتوصيل هو فى أغلب الأحيان الغامض وغير المتشكل . ولكن التقرير صحيح من حيث الأساس .

إن القراء الذين يترددون أمام المجلدات الخمسة الكبيرة لمواعظ أندروز فى « مكتبة اللاهوت الأنجلو – كاثوليكى » يستطيعون أن يجدوا مدخلا أسهل من خلال « سبع عشرة موعظة عن الميلاد » ، التى نشرها منفصلة ، فى كتاب صغير ، جريفث فاران أو كدن وولش ، فى « المكتبة القديمة والحديثة للأدب اللاهوتى » ، والتى مازال من الممكن أن تجدها هنا وهناك . وإنها لمزية إضافية أن تدور هذه المواعظ جميعا على موضوع واحد هو التجسد ، فهى مواعظ عيد الميلاد وقد وعظ بها أمام الملك جيمز فيما بين ١٦٠٥و١٦٢٤ ، وفى مواعظه التى وعظ بها أمام الملك جيمز وهو ذاته عالم باللاهوت – لم يكن ثمة ما يعوقه – كما كان يعاق أحيانا – فى مخاطبته لجماهير أكثر اتساما بالطابع الشعبى . فقد وجدت لوذعيته مجالا رحبا ، وإن لوذعيته لجزء أساسى من أصالته .

" إن ذكرى لمسرات الأمس ، خوفا من أخطار الغد ، قشة تحت ركبتى ، ضجة فى أذنى ، ضوءا فى عينى ، أى شئ ، لا شئ ، همًا ، خيالا فى مخى ، كلها تربكنى في صلاتى . وهكذا فمن المؤكد أنه ما من شئ فى الأمور الروحية كامل فى هذا العالم " .

فهذه أفكار ما كانت لتراود أندروز قط . ذلك أنه عندما يبدأ أندروز موعظته ، فإنك تكون واثقا أنه – من البداية إلى النهاية – مستغرق فى موضوعه تماما ، لا يعى أى شئ سواه ، وأن انفعاله ينمو إذ يتغلغل على نحو أعمق فى موضوعه بحيث يغدو فى نهاية المطاف « وحيدا مع الواحد " ، مع السر الذى يسعى إلى أن يدركه على نحو متزايد الصلابة ويتذكر المرء كلمات أرنولد عن وعظ نيومان .

إن انفعال أندروز تأملى خالص . وهو ليس شخصيا وإنما يستثيره كلية موضوع التأمل ، ويكافئه ، فانفعالاته متضمنة بأكملها فى موضوعها : وهذا الأخير يفسرها

أما لدى دن ، فإن هناك دائما ذلك الشئ الآخر ، والذى يتحدث مستر بيرسول سميث عن " إرباكه " فى مقدمته . إن دن " شخصية بمعنى لم يكنه أندروز : فمواعظه – فيما يشعر المرء – «وسيلة للتعبير عن الذات» . وهو يقع دائما علي موضوع يكون مكافئا لمشاعره ، أما أندورز فينغمس تماما فى موضوعه ، وبذلك يستجيب له بالوجدان المكافئ . إن لدى أندروز ذلك الاستعداد للحياة الروحية Govt Pour La Vie Spirituelle الذى ليس مركوزا فى دن . ومن ناحية أخرى ، فإنها لتكون غلطة كبرى أن تكتفى بتذكر أن دن قد دعى إلى حياة الكهنوت بوساطة الملك جيمز ، وضد رغبته الخاصة ، وأنه قبل الراتب الذى أجراه عليه لأنه لم تكن أمامه وسيلة أخرى لكسب معاشه . لقد كان دن ذا ذوق صادق فى كل من اللاهوت والوجدان الدينى ، ولكنه كان ينتمى إلى تلك الفئة من الأشخاص التى يوجد دائما نموذج أو نموذجان منها فى العالم الحديث والتى تلجأ إلى الدين فرارا من زوابع مزاج انفعالى لا يستطيع أن يجد رضاء كاملا فى غير الدين . إنه ليس منبت الصلة ، كلية ، بويسمانز .

بيد أن دن ليس أقل قيمة ، وإن يكن أشد خطرا ، لهذا السبب . ومن بين الرجلين ، يمكن القول بأن أندروز هو الأكثر وسيطية ، لأنه الأشد نقاء ، ولأن آصرته إنما ترتبط بالكنيسة وبالموروث ، لقد كان اللاهوت يشبع عقله ، والصلاة والطقوس تشبع حساسيته . أما دن فهو الأكثر حداثة – إذا كنا حريصين على أن نتناول هذه الكلمة بعناية ، دن أى إضمار للقيمة أو أى إيحاء بأنه يجمل بنا أن نكون أشد تعاطفا مع دن منا مع أندروز . ودن أبعد منه قرابة إلى المتصوف ، لأنه – فى المحل الأول – مهتم بالانسان . وهو أقل منه تقليدية بكثير . فدن ، فى فكره يشترك فى الكثير مع اليسوعيين من ناحية ، ومع الكالفينين من ناحية أخرى ، على نحو يفوق ما نجده عند أندروز . ودن ينم فى كثير من الأحيان على نتائج التأثير اليسوعى الباكر ، ودراسته التالية للكتابات اليسوعية ، وذلك فى معرفته الماكرة بضعف القلب الإنسانى وفهمه للخطيئة الإنسانية وبراعته فى ملاطفة وإغراء انتباه العقل الإنسانى المتغير بالموضوعات القدسية ، وفى ضرب من التسامح الماكر يتخلل تهديداته باللعنة . إنه ليس خطرا إلا بالنسبة لمن يجدون فى مواعظه إرضاء لحساسيتهم أولأولئك الذين إذ تجتذبهم " الشخصية " بالمعنى الرومانسى لهذه الكلمة – أولئك الذين يرون فى « الشخصية " قيمة قصوى – ينسون أن فى المرتبية الروحية أماكن أعلى من مرتبة دن . من المحقق أنه سيكون لدن دائما قراء أكثر من أندروز ، وذلك لأن مواعظه يمكن أن تقرأ على شكل قطع منفصلة ولأنه من الممكن أن يقرأها من لا اهتمام لهم بالموضوع . إن له وسائل كثيرة يتوسل بها إلى القارئ وإنه ليتوسل إلى كثير من الأمزجة والأذهان ، ويتوسل ،

ضمن من يتوسل إليهم ، إلى أولئك القادرين على ضرب معين من عبث الروح . أما أندروز فلن يكون له قط قراء كثيرون فى عصر واحد ، ولن يكون خلوده قط من نوع الخلود الذى يتجسد فى كتب المنتخبات . ومع ذلك فإن نثره لا يقل عن نثر أى مواعظ فى لغتنا ، اللهم إلا بعض مواعظ نيومان . وحتى الجمهور الأكبر حجما الذى لا يقرأه يحسن صنعا بأن يتذكر عظمته فى التاريخ - وهى مكانة لا تعلوها مكانة أخرى فى تاريخ تكوين الكنيسة الإنجليزية .

من " چون برامهول " [1]

(١٩٢٧)

ليس چون برامهول – أسقف درى تحت حكم تشارلز الأول ، ورئيس أساقفة أيرلندا تحت حكم تشارلز الثانى – – بالموضوع السهل ، البتة ، لكتابة سيرته . لقد كان رجلا عظيما ، غيرانه إما أن يكون ثمة نقص ما فى عبقريته ، أوحظ عاثر قد جعله غير معروف إلى الحد الذى يستحقه ، وجعل أعماله لا تقرأ بالشيوع الذى تستحقه . ومن المؤكد أن ذلك راجع ، إلى حد كبير ، إلى سوء حظه . فليس الأمر مقصورا علي أن طاقته ومقدرته العظيمتين كانتا مقسمتين على عدد من الأعمال الهامة ، حتى أنه لم يغد قط الممثل الرمزى لأى شئ ، وإنما نجد أيضا أن بعضا من أهم نواحى نشاطه قد بذل فى قضايا غدت الآن منسية . فمن خلال وظيفته كأسقف لدرى ، ونائب عن ونتورث ولود ، قام بالكثير لكى يصلح ويؤسس كنيسة إيرلندا ويجعلها تتمشى مع كنيسة إنجلترا . وقد رأى كرومويل يبطل الكثير مما حققه . ومن خلال وظيفته كرئيس لأساقفة إيرلندا فى السنوات الأولى من حكم الملك تشارلز الثانى ، وفى شيخوخته ، شرع يعمل لإصلاح تلك الكنيسة من جديد . ولو كانت هذه الجهود من جانبه قد تمت فى إنجلترا بدلا من أن تتم فى أيرلندا ، لكان من المحتمل أن تذيع شهرته عما هى عليه .

لقد انقضت سنواته الوسطى في المنفى ، وربما كان العمل الذى أنجزه أثناء هذه السنوات ، يعانى – فى الأغلب – من المرض والخطر وتقلبات الدهر ، هو الذى ينبغى أن يكفل له شكرا خاصا من كنيسننه . هذا فصل من تاريخ الكنيسة معرفتنا به بالغة الضآلة ، وقلائل هم الذين يدركون كم أشرفت الكنيسة الإنجليزية ، فى ذلك العصر ، على الفناء كلية ، أو يدركون أنه لو عاش الكومنولث بضع سنوات أخرى ، لسقطت الكنيسة فى غمرة فوضى ، لعلها ما كانت تقوم منها قط . وأثناء منفاه ، كان برامهول أقوى وارث لتقاليد أندروز ولاود .

عالج القس سپارو – سيميسون تاريخ حياة برامهول فى أيرلندا ، ونشاطاته فى الخارج ، أثناء الكومنولث ، معالجة وافية ، ولكن بحس أمثل بالتناسب . إنه يترك لنفسه مجالا كي يخصص عدة فصول لكتابات برامهول الجدلية وينبغى على وجه الخصوص –

(١) كبير الأساقفة برامهول ، تأليف و.ج سبارو – سيمپسون (دكتوراه فى اللاهوت) فى (سلسلة اللاهوتيين الإنجليز) ، جمعية رقى المعارف المسيحية .

أن يمدح للبراعة التى تمثل بها هذه الكتابات ، وكثف ونظم كل هذه المعلومات المتنوعة فى مائتين وواحد وخمسين صفحة . ولست كفؤا لأن أتناول المسألة من جانبها التاريخى الصرف ، فإن حياة برامهول تشمل جزءا مهما من تاريخ الكنيسة وتاريخ انجلترا . غير أن كتابات برامهول ما زالت ذات تشويق كبير وبعضها متصل جدا بيومنا هذا . ومن أجزاء عمله ذات الأهمية الخاصة جداله مع هوبز . ومؤرخو الفلسفة أحيانا ما يوردون هذا الجدال ، ولكنه لم يتلق قط العناية التى يستحقها . لم يكن برامهول - كما يبين الدكتور سبارو - سمبسون - هو الطرف الأضعف فى هذا النقاش بحال من الأحوال ، وإن المناقشة بأكملها - وبهاتين الشخصيتين اللافتتين للنظر والمتعارضتين المنغمستين فيها - لتلقى ضوءا على حال الفلسفة واللاهوت فى ذلك الوقت . وأهم المسائل التى تدخل فى نطاق بحثنا اثنتان : حرية الإرادة ، والعلاقة بين الكنيسة والدولة .

كان توماس هوبز واحدا من أولئك الناشئين الصغار غير العاديين الذين دفعت بهم حركات عصر النهضة العمائية إلى مكانة بارزة لا يكادون أن يستحقوها ، ولم يفقدوها قط . وحينما أقول عصر النهضة فإننى أعنى ، بالنسبة لغرضى هنا ، الفترة بين اضمحلال الفلسفة المدرسية ونشأة العلم الحديث . لم يكن هناك ما هو جديد بوجه خاص فى جبرية هوبز ولكنه أضفى على جبريته ونظريته فى الإدراك الحسى حدة ومضاء جديدين بتطبيقهما - إن جاز لنا أن نقول ذلك - على مسائل تكاد تكون جارية وبمجازه عن الوحش البحرى (الدولة) قدم إطارا بارعا عليه مشجب من هذا النوع أو ذاك تعلق عليه كل مسألة من مسائل الفلسفة وعلم النفس والحكومة والاقتصاد .

إن هوبز يبدى تفننا وتصميما كبيرين فى محاولته تطبيق نظريته فى الإرادة على نحو صارم ليشرح كل أوجه السلوك الإنسانى . ومن المحقق أنه فى نهاية الأمر ينتهى إلى سفسطات . غير أنه فى عصر هوبز وبرامهول ، وبالتأكيد منذ ذلك الحين وحتى عهد قريب ، لم يكن من المحتمل أن يلزم أى جدال عن هذه المسألة حدوده .

لأن الفيلسوف الذى من نوع هوبز يتخذ موقفا مختلطا : فلسفيا جزئيا وعلميا جزئيا ، حيث أن الفلسفة كانت فى اضمحلال ، والعلم فج . إن فلسفة هوبز ليست فلسفة قدر ما هى تخطيط أولى لكون الذرات المادية ، الذى تنظمه قوانين الحركة ، والذى ظل يشكل النظرة العلمية إلى العالم من نيوتن إلى آينشتاين ، وعلى ذلك فإن من الطبيعى تماما ألا يكون هناك فى كون هوبز مكان للإرادة الإنسانية ، والذى أخفق فى أن يتبينه هو أنه لا مكان فيه للوعى أيضا أو للكائنات الإنسانية ، وعلى هذا فإن نظريته الفلسفية الوحيدة إنما هى نظرية فى الإدراك الحسى ، ومذهبه السيكولوجى لا يترك مكانا فى العالم لنظريته فى

الحكومة . إن نظريته فى الحكومة ليس لها أساس فلسفى ، وهى لا تعدو أن تكون مجرد مجموعة من الآراء الحصيفة والتحيزات والتأملات الصادقة فى الخبرة ، تضفى عليها ميتافيزيقيا مبهمة وحدة زائفة .

إن إتجاه هوبز من الفلسفة لم يختف ، بحال من الأحوال ، من الفكر الإنسانى ، ولا اختفى الخلط بين الفلسفة الخلقية وضرب من علم النفس الآلى . فثمة نظرية حديثة ، وثيقة الصلة بنظرية هوبز ، تجعل القيمة كامنة بأكملها فى درجة تنظيم الدوافع الطبيعية . وهأنذا أورد القطعة التالية من كتاب هام لواحد من أمضى علماء النفس الشبان :

" يكون أى شئ ذا قيمة ، إذا أشبع رغبة دون أن يتضمن ذلك إحباطا لرغبة معادلة فى الأهمية ، أو أهم . وبمعنى آخر فإن السبب الوحيد الذى يمكن أن يبرر عدم إشباع إحدى الرغبات ، هو أن من شأن إشباعها أن يحبط رغبات أهم . وعلى ذلك تغدو الأخلاق أمرا من قبيل الحصافة الخالصة ، ولا تعدوا قواعد علم الأخلاق أن تكون تعبيرا عن أعم خطط النفع ، التى توصل إليها فرد من الأفراد أو جنس من الأجناس » [1] .

ومستر برتراند رسل فى كتابه " هذا ما أؤمن به " ص ٣٤ ، يتغنى بنفس النغمة .

" تنشأ الحاجة العملية إلى أخلاق من صراع الرغبات ، سواء كانت رغبات أناس مختلفين ، أو رغبات نفس الشخص ، فى أوقات مختلفة ، أو حتى فى وقت واحد . فهذا رجل يرغب فى أن يشرب ويرغب أيضا فى أن يكون صالحا لأداء عمله فى الصباح التالى . ونحن نعتبره لا أخلاقيا إذا سلك الدرب الذى يمنحه أصغر إشباع كلى للرغبة " .

والمشكلة فى مثل هذه النظريات [2] هى أنها لا تعدو أن تزيح ما هو قيم فى باطنه درجة أبعد ، تماما كما أن نظرية هوبز فى الإرادة تزيل الحرية من الفرد المعتبر هدف علم النفس ، ولكنها تتضمن ، حقيقة ، أن حرية الإرادة فى المجتمع أمر واقع . ولنتذكر أن هوبز قد رغب فى الإبقاء على نشاط التشريع الإنسانى فى كونه الجبرى ، ومن ثم فقد اعتبر أن القانون يعمل كقوة رادعة . ولم يتدبر أنه إذا كانت القوانين البشرية ذاتها من خلق نفس الضرورة التى يعمل البشر تحت ظلها عندما تشجعهم القوانين على ذلك أو تردعهم ، فإن النظام بأكمله يتوقف فى هذه الحالة عن أن يكون له معنى ، وتختفى كل القيم بما فى ذلك قيمة الحكومة الجيدة التى يتبناها .

(١) رتشاردز ، أصول النقد الأدبى ، ص ٤٨ .

(٢) إن " سلوكية " شاملة ، كسلوكية الأستاذ واطسون ، مسألة مختلفة .

وليس من المتوقع أن تلوح الحجج التى تقدم بها برامهول إزاء هذا الوضع بالغة القوة ، حين تعارض على استدلالات حواريى هوبز المحدثين . ولكنها كانت ممتازة فى زمانها ومكانها . وسأغض الطرف عن ذلك القسم من استدلالات برامهول ، والذى يبين فيه أن نسق هوبز غير متمش مع المسيحية . لقد كان هوبز هنا فى مركز بالغ الضعف ، استغله الأسقف بمكر جدير بالحمد . كان هوبز ملحدا ولا ريب ، وما كان ليجهل هذه الحقيقة ، ولكنه لم يكن رجلا من طراز سبينوزا ، وما كان ليرغب فى أن يضحى بآماله الدنيوية ، من أجل تحقيق الاتساق فى حججه . وعلى ذلك ، كان موقفه فى الجدل هو الأضعف دائما . ولكن هذه نقطة ثانوية . لقد كان برامهول قادرا أيضا على أن يلاقى هوبز على أرض هذا الأخير وطريقته فى الهجوم تمثل ، على أوضح نحو ، طرازه الذهنى . لم يكن ذهنه حاذقا ، ولم تكن لديه الرهافة اللازمة لصنع ميتا فيزيقى مدرسى ، ولا هو ذهن دكتور من دكاترة الكنيسة ، قادر على أن ينمى ويشرح معنى عقيدة قطعية . ولكنه كان أساسا ذهنا يتمتع بحسن الإدراك والغريزة الصائبة ، ذهن ليس بالموهوب فى اكتشاف الحقيقة ، ولكنه عنيد فى تشبثه بها . وكان نموذجا لأفضل الأذهان اللاهوتية فى ذلك . وموقف برامهول من هذا الموضوع مميز لإحساسه بالحقائق ، وقدرته على الإمساك بناصية ما هو ملائم . لقد كان يملك أيضا ما يفتقر إليه هوبز : وهو الحاسة التاريخية التى هى ملكة لا للمؤرخ فحسب ، وإنما للمحامى أو السياسى أو اللاهوتى الفعال ، وحديثه عن علاقات الملوك الإنجليز بالبابوية من أقدم العصور ، واختياره لموازيات من تاريخ قارة أوربا ، ينمان على معرفة واسعة وبراعة عظيمة فى المحاجة . إن تفكيره مثل كامل لمتابعة الطريق الوسط via media والطريق الوسط via media هو - من بين جميع الطرق - أصعبها على الاتباع . فهو يتطلب نظاما وضبطا للنفس ، ويتطلب خيالا وإمساكا بناصية الواقع فى آن واحد . وفى فترة ضعف كفترتنا ، قل من الرجال من يسلكون الطاقة لمتابعة الطريق الوسط فى الحكم . فلدى الأذهان الكسولة أو المتعبة ليس هناك سوى التطرف أو الكسل : الديكتاتورية أو الشيوعية ، بحماس أو بلا مبالاة . ويشير كاتب محافظ مقتدر ، هو مستر كيث فيلنج ، فى كتابه « انجلترا تحت حكم آل تيودور وآل ستيورات » إلى هوبز على أنه " أمضى مفكر فى العصر " وإنه لما يعادل ذلك صدقا أن نقول إنه أبرز مثل فى عصره لنمط من المفكرين كسول على نحو خاص . وعلى الأقل ، يدين العصر بجزء كبير من تبريزه ، فى إنجلترا وفرنسا على السواء ، إلى مفكرين من نمط مضاد تماما لهوبز .

كانت الكنيسة الفرنسية فى عصر لويس الرابع عشر

(Il Fut Gallicain , Ca Siecle et Janseniste)

تشبه الكنيسة الإنجليزية تحت حكم آل ستيورات من عدة نواح . ففى كلا البلدين ، كانت حكومة مدنية قوية وأوتوقراطية تحكم وتعمل مع كنيسة قومية بصورة قوية . وفى كل من البلدين كان ثمة توازن معين للقوى ، فى فرنسا بين العرش والبابوية وفى إنجلترا توازن داخلى للقوى بين شخصيات قوية . وكان ثمة أشياء كثيرة مشتركة بين برامهول وبوسويه . بيد أنه ليس ثمة تعاطف ، من أى نوع ، بين برامهول وهوبز . وظاهريا ، هناك بعض شبه بين نظريتهما فى الملكية . فكلا الرجلين كان معاديا ، بصورة عنيفة ، للديمقراطية فى أى صورة أو درجة . وكلاهما يعتقد أن الحاكم يجب أن تكون سلطته مطلقة . لقد أكد برامهول الحق الإلهى للملوك : ونبذ هوبز هذه العقيدة النبيلة مؤكدا ، من الناحية الفعلية ، الحق الإلهى للسلطة ، مهما تكن وسيلة الوصول إليها .بيد أن رأى برامهول ليس رومانسيا على نحو مضحك ، ورأى هوبز ليس معقولا على نحو رجيح ، بالدرجة التى قد يبدوان عليها . فعند برامهول أن الملك ذاته نوع من الرمز ، وقد كان تأكيده الحق الإلهى طريقة لإلقاء مسئولية مزدوجة على عاتق الملك . وكان معناه أن على الملك التزاما ليس مدنيا فقط ، وإنما دينى أيضا ، إزاء شعبه . وملكية برامهول أقل إطلاقية من ملكية هوبز . فلدى هوبز لم تكن الكنيسة سوى مصلحة من مصالح الدولة ، تدار على وجه الدقة بالطريقة التى يظنها الملك أصلح الطرق . وبرامهول لا يخبرنا بوضوح ما الذى يجب أن تكون عليه واجبات المواطن الخاص ، إذا انتهك الملك الدين المسيحى أو أطاح به ، ولكن من الواضح أنه يترك مجالا واسعا ملائما للمقاومة أو العصيان المبرر . ومن الغريب أن نجد نظام هوبز – كما لاحظ الدكتور سباروسمپسون – لا يعد فقط على الأوتوقراطية وإنما يتسامح أيضا مع الثورة غير المبررة العصر . أما هوبز فكان يعانى من نقطة ضعف ليست لبيقة فحسب ، وإنما هى حقيقية أيضا ، وذلك بخلطه بين مجالى علم النفس وعلم الأخلاق . إن برامهول مفرد الهدف ، وهو لا ينفذ إلى عدم التماسك الفلسفى الحقيقى فى وضع هوبز ، ولكنه يلمس النقطة المهمة من الناحية العملية ، ويضمر الاعتراض الأعمق على هوبز عندما يقول ببساطة إن هوبز يجعل المدح واللوم بلا معنى : " إذا ولد امرؤ أعمى أو أعور ، فإننا لا نلومه على ذلك ، ولكن إذا فقد امرؤ بصره ، نتيجة طيش من جانبه ، فمن العدل أن نلومه " .

وهذا الاعتراض ، فى نهاية المطاف ، لا يرد .

أكدت أن تحليل هوبز النفسى للذهن الإنسانى لا صلة منطقية بينه وبين نظريته عن الدولة . ولكن هناك ، بطبيعة الحال ، صلة وجدانية ، بين هذين الأمرين . ويستطيع المرء أن يقول إن كلا المذهبين ، ينتمى ، طبيعة ، إلى نفس المزاج . فالجبرية المادية والحكومة المطلقة تندرجان فى نفس التخطيط للحياة . وتوضح هذه النظرية عن الدولة نفس الافتقار

إلى التوازن الذى كان سمة شائعة بين الفلاسفة بعد عصر النهضة وهوبز لا يعدو أن يبالغ فى أحد أوجه الدولة الصالحة . وإذ يغفل هذا ، فقد طور نظرية مؤسفة ، بوجه خاص ، عن الصلة بين الكنيسة والدولة .

ليست هناك قضية يستطيع رجل من نوع هوبز أن يقدم عنها إجابة غير مرضية أكثر من قضية الكنيسة والدولة . ذلك أن هوبز كان يفكر على ضوء الحدود القصوى ، وفى هذه المشكلة تكون الحدود القصوى مخطئة دائما . ففى مسألة العلاقة بين الكنيسة والدولة نجد أن العقيدة التى يدفع بها إلى حدها الأقصى قد تتحول حتى إلى نقيض ذاتها . إن هوبز يشترك فى بعض أشياء مع سوارين .

إن نظرية هوبز قريبة جدا ، من بعض النواحى ، من نظرية ماكيافيلى ، مع هذا الاستثناء الهام : إنه لا يملك شيئا من ملاحظة ماكيافيلى العميقة ولا من حكمته التى تضع حدودا . إن المحك والتبرير الوحيد بالنسبة لهوبز هما ، فى نهاية المطاف ، النجاح المادى ، وعند هوبز أن كل معايير الخير والشر نسبية صراحة .

وإنه لما يجاوز المألوف أن نجد فلسفة ثورية ، فى أساسها ، كفلسفة هوبز ، وشبيهة مثلها بفلسفة روسيا المعاصرة ، تقدم أى عون (لحزب) التورى . ولكن إبهامها مسئول إلى حد كبير عن نجاحها . فقد كان هوبز ثوريا فى فكره ومحافظا هيابا فى فعله ، ونظريته فى الحكومة تلائم نمط الشخص المحافظ عن ترو ، وإن يكن ثوريا فى أحلامه . وليس هذا النمط بالنادر البتة . ونحن نجد فى هوبز أعراض نفس العقلية التى نجدها فى نيتشة : إن إيمانه بالعنف اعتراف بالضعف . وعنف هوبز من طراز كثيرا ما يجتذب لوادعين . والتأثير الخداع الذى يولده بأنه حقق الوحدة بين نظرية بالغة البساطة فى الإدراك الحسى ونظرية تعادلها ببساطة فى الحكومة ، من نوع سيظل رائجا دائما ، لأنه يلوح ذهنيا ، بينما هو انفعالى فى الواقع ، وبالتالى فهو مهدهد لأذهان الكسالى .

إن قدرات برامهول الفكرية واللغوية لا تتجلى فى مكان أكثر مما تتجلى فى « دفاع عادل عن الكنيسة الإنجليزية » . أما عن لغة برامهول ، فأظن أن الدكتور سپارو سمپسون لا يعطيه حقه كاملا . من الحق أنه يستخدم ، فى معجمه اللفظى ، أكثر مركبات اللاتينية بعدا عن المألوف ، ولكن قائمة بعض هذه التعبيرات التى يوردها دكتور سبارو – سمپسون تفضى بالمرء إلى أن يعتقد أنها ترد فى كل جملة وعلى الرغم من أن برامهول ليس بالكاتب السهل ، فإن عباراته جلية مباشرة ، وأحيانا تتمتع بجمال وارتفاع حقيقى . إن لاهوتيا له قدراته ، فى تلك الفترة من النثر الإنجليزى ورجلا درب على لاهوت الأسقف أندورز وأسلوبه ، ما كان ليخفق فى كتابة نثر ذى امتياز .

إن برامهول فى أسلوبه النثرى ، كما فى لاهوته ، حلقة تصل بين جيل أندروز وجيل چيرمى تيلور . فنثر برامهول ليس نثرا عظيما إلا بمعنى أنه نثر جيد لحقبة عظيمة . ولست أستطيع أن أصدق أن برامهول كان واعظا عظيما . لقد كان أندروز ودن وتيلورذوى حساسية شعرية : بمعنى أنهم كانوا يملكون الحساسية اللازمة لكى يسجلوا ويجلبوا إلى نقطة لاهوتية كثرة من المشاعر العابرة وإن تكن كلية . إن كلماتهم تتلكأ ويتردد صداها فى الذهن ، على نحو لا تفعله كلمات برامهول قط ، فنحن ننسى عبارات برامهول فى اللحظة التى نتحول فيها عن موضوع برامهول .

أما من حيث التناسق والترتيب المنطقى والتمكن من كل حقيقة متصلة بإحدى الدعاوى ، فليس هناك من يفوق برامهول سوى هوكر ، ولست على ثقة من أنه فى تركيب كتابه المسمى " دفاع عادل عن الكنيسة الإنجليزية " لا يتفوق حتى على هوكر . وليس هذا الكتاب أثرا قديما ، وإنما هو عمل ينبغى أن يدرسه كل من تكون علاقة الكنيسة بالدولة مشكلة قائمة وملحة بالنسبة إليه . وليس هناك اختلاف يمكن أن يكون أكبر من ذلك الذى يفصل بين الموقف أثناء النصف الأول من القرن السابع عشر والموقف اليوم . ومع ذلك فإن الاختلافات إنما هى من نوع يجعل عمل برامهول أشد صلة بمشاكلنا ، إنها اختلافات متصلة بوحدة أساسية فى الفكر بين برامهول وما يمثله وبيننا .

من « أفكار بعد لامبث »

(١٩٣١)

إن كنيسة إنجلترا تنشر غسيلها القذر على الملأ . وإنه لمن المناسب ومن قبيل الإيجاز أن نبدأ بهذه الجملة المجازية . وخلافا لبعض المؤسسات الأخرى ، مدنية ودينية ، فإن الغسيل ينظف . إن كونك تملك غسيلا لكي تنظفه هو في حد ذاته شئ يذكر ، وكونك تؤكد أن غسيلك لم يكن بحاجة إلى تنظيف قط إنما هو تباه يدعو إلى الشك . وبدون بعض الفهم لهذه العادات التي جرت عليها الكنيسة ، فإن قارئ تقرير مؤتمر لامبث (١٩٣٠) سيجده وثيقة صعبة ، ومضللة من بعض النواحي . إن هذا التقرير بحاجة إلى أن يقرأ في ضوء التقارير السابقة ، مع بعض المعرفة وبعض التعاطف مع تلك المؤسسة التي هي أغرب المؤسسات طرا : كنيسة إنجلترا .

من المحقق أن المؤتمر أهم مما يمكن أن يكون عليه أي تقرير عنه . أعني أن مؤتمر مكانه في تاريخ مؤتمرات لامبث ، وان الاتجاهات والميول أكبر دلالة من الصياغة الدقيقة للنتائج التي تم التوصل إليها في أي لحظة معينة . والقول بأنه من الممكن تتبع اتجاه ذي دلالة ليس معناه استحسان أي تدفق لا هدف له . ولكن شكوكي تتجه إلى أن كثيرا من قراء التقرير ، وخاصة من هم خارج الاتحاد الأنجليكاني ، على استعداد لأن يجدوا (أو على استعداد لأن يدينوا ، لأنهم يعلمون أنهم لن يجدوا) فيه ، التمييزات والقرارات الواضحة الصارمة التي يتسم بها منشور بابوي . ومن هؤلاء الناس مستر جون مالكولم تومسون) الذي أمدني كتيبه الحي في هذه السلسلة [1] بمادة للتفكير وبين قرار صادر عن مؤتمر لامبث ومنشور بابوي ، ثمة شبه قليل ، لأن بينهما اختلافا جذريا في النية .

فلنتخيل (إذا أمكننا أن نتخيل مثل هؤلاء الأشخاص وقد اتفقوا في الرأي إلى هذا المدى) فدامة رسالة بابوية تنتجها المجهودات المشتركة لمستر هـ ج ويلز ومستر برنارد شو ومستر رسل أو الأساتذة : وايتهد ، وإدينجتون وجينز والدكتور فرويد والدكتور يونج والدكتور أدلر أو مستر مرى ومستر فوسيه والإخوة هكسلي والموقرد . بوتر من أمريكا .

بديهي أن الشباب ، من إحدى وجهات النظر ، لا يعدو أن يكون أحد أعراض نتائج

(١) مؤتمر لامبث : تأليف جورج مالكولم تومسون . متفرقات الـ " كرايتريون "

ما فكر فيه من هم فى منتصف العمر وقالوه . وإنى لألاحظ أن نفس الخمسين أسقفا يشيرون بحذر إلى " الأعمال المنشورة لكتاب معينين ، تضفى قدرتهم ومركزهم المعترف بهما وزنا غير لائق على أفكارهما عن علاقات الجنسين ، وهى أفكار تتنافى مباشرة مع المبادئ المسيحية " . وقد كنت أود لوأنهم ذكروا أسماء . ذلك أن من سوء الحظ أن الكاتبين الوحيدين ، ذوى " القدرة والمركز المعترف بهما " والمغضوب عليهما رسميا فى انجلترا هما مستر چيمز چويس و . د . هـ . لورنس ، بحيث أن الأساقفة الخمسين قد فوتوا على أنفسهم فرصة للانسلاخ من إدانة هذين الكاتبين البالغى الحظ من الجدية والقدرة على تحسين القارئ [١] وإذا كان الخمسون ، على أية حال ، يفكرون فى مستر برتراند رسل أو حتى مستر أولدس هكسلى فإنهم يكونون متوجسين مما يلوح لى مدعاة للبهجة ، لأنه لو كان للشباب روح قرقف (طائر صغير) أو عقل أوزة لما تجمع بحماس تحت راية هذين المؤمنين المحزنين بقوة الحياة . (وليس معنى هذا أن مستر هكسلى الذى ليس له فلسفة أستطيع اكتشافها والذى ينجح إلى حد ما فى أن يبين مدى القبح الذى يمكن أن يكون عليه عالم بلا فلسفة يشترك فى الكثير مع مستر رسل) .

ولست أستطيع أن أشعر بالأسف لأن آراء من نوع آراء المستر رسل ، أو ما قد يكون لنا أن نسميه " إنجيل السعادة " الراهن ، يجهر به ويدافع عنه صراحة . فذلك يساعد على توضيح ما كان القرن التاسع عشر مشغولاً ، إلى حد كبير ، بإغماضه ؛ وهو أنه ليس ثمة شئ اسمه أخلاق فقط ، وإنما الأمر لدى أى إنسان يفكر بوضوح هو : أنه كما يكون إيمانه ، تكون أخلاقياته . ولو كان دينى هو دين المستر رسل ، لكان من المحتمل جداًأن تكون آرائى فى السلوك هى آراؤه أيضا ، وإنى لواثق - فى عقلى - من أنى لم أصطنع إيمانى لكى أدافع عن آرائى فى السلوك ، وإنما عدلت آرائى فى السلوك بحيث تتمشى مع ما يلوح متضمنات معتقداتى . إن الصراع الحقيقى ليس بين مجموعة من التحيزات الخلقية وأخرى ، وإنما بين عقيدة ربوبية وأخرى إلحادية . ومن الخير أن نقيم بينهما تفرقة قاطعة . لقد كان للتحرر بعض التشويق للأرواح المغامرة فى شبابى ، ولابد أنه قد كان مثيرا جدا للجيل السابق . ولكن الشباب الذى تنطبق عليه كلمات الأساقفة قد وخط الشيب شعره الآن . والتحرر يفقد بعضا من جاذبيته إذ يغدو ذا وقار . ومن المؤكد أن إنجيل السعادة بالشكل الذى يبشر به مستر رسل ، فى منتصف العمر ، من نوع لا أستطيع أن أتصور أنه قادر على أن يجذب مستر رسل فى سنى شبابه ، لأنه نوع بالغ

(١) منذ فترة ، وأثناء قنصلية اللورد برنتفورد ، اقترحت أنه إذا كنا سنقيم رقابة أساسا ، فينبغى أن يكون مقرها فى قصر لامبث . ولكنى أظن أن الأشخاص القلائل الذين قرأوا كلماتى ظنوا أنى أحاول أن أتظاهر بالفطنة .

الوقار والتوسط . وليس فيه ما يقدمه لمن ولدوا فى العالم الذى أعان مستر رسل وآخرون على خلقه . لقد تمتع كبار السن بالرضاء الناجم عن طرح التحيزات ، أى إقناع أنفسهم بأن الطريقة التى يريدون أن يسلكوا بها هى الطريقة الخلقية الوحيدة للسلوك . بيد أنه ليس فيها الكثير لمن ليست لديهم تحيزات ينبذونها . إن الأخلاق المسيحية تربح ، بما لا يقاس ، من الغنى والحرية ، حين ينظر إليها على أنها نتيجة للإيمان المسيحى ، وليست فرضا لعادة طاغية لاعقلانية . وما يبقى أساسا من الحرية الجديدة إنما هو حياتها الوجدانية الهزيلة التى أفقرت . وفى نهاية المطاف فإن المسيحى هو الذى يستطيع أن يستمتع بالحياة على نحو أكثر تنوعا ورهافة وشدة ، وهو ما ستثبته الأيام .

وقبل أن أترك هذا الموضوع الذى ليس مجزيا جدا : موضوع الشباب ، لابد لى من أن أذكر جانبا آخر - ليس منبت الصلة بما سبق - يتمتع فيه شباب اليوم بميزة على جيل سابق (وأنا لا أميل إلى كلمة " جيل " التى غدت طلسما فى عشر السنوات الأخيرة فعندما كتبت قصيدة تدعى « الأرض الخراب » قال بعض النقاد الأكثر استحسانا إنى عبرت عن " زوال الوهم عن جيل " وهو هراء . ربما كنت قد عبرت لهم عن وهمهم الخاص أن الوهم قد زال عنهم ، ولكن ذلك لم يكن جزءا مما رميت إليه) . إن من أشد الآثار المميتة التى لحقت بالكنيسة فى الماضى ، منذ القرن الثامن عشر ، أنها تقبلت من الطبقات العليا ، والمتوسطة العليا ، والمتطلعة ، على أنها ضرورة سياسية ، ومن مستلزمات الوقار . وثمة علامات على أن الموقف اليوم مختلف تماما . فعندما أخرجت ، على سبيل المثال ، كتيبا صغيرا من المقالات ، منذ عدة أعوام مضت ، يدعى « إلى لانسلوت أندروز » جعل المراجع ، صاحب المراجعة الغفل من التوقيع ، فى التايمز لترارى سبلمنت (ملحق التايمز الأدبى) من ذلك مناسبة لما لا يمكننى أن أصفه إلا بأنه كلمة تأبين مطرية . ففى كلمات شديدة الجدية ، وواضحة الإخلاص ، أوضح أنى قد أوقفت فجأة تقدمى - أما فى أى أتجاه كان يفترض أنى أتحرك ، فذاك ما لا أدريه - وأنى ، لحزنه ، أهرب - على نحو لا يخطئ - فى الاتجاه الخاطئ . لقد فشلت ، وأقررت بفشلى ، ولئن لم أكن قائدا ضالا ، فأنا على الأقل من الخراف الضالة ، والأكثر من ذلك هو أنى ضرب من الخونة ، وبوسع من سيجدون طريقهم إلى أرض الميعاد أن يسفحوا دمعة على غياب اسمى من قائمة القديسين الجدد . وأظن أن غرابة وجهة النظر هذه لن تتضح إلا لأناس قلائل ، ولكن ظهورها فيما ليس فقط خير دورياتنا الأدبية ، وإنما أيضا أحظاها بالاحترام وأكثرها وقارا ، قد لاح لى علامة تبعث على الأمل من علامات الأزمنة . لأنها كانت تعنى أن العقيدة السنية لإنجلترا قد تخففت ، فى النهاية ، من عبء التظاهر بالوقار وإن نوعا جديدا من الوقار قد ظهر كى يتحمل العبء وأولئك الذين كانوا خليقين أن يعدوا فى يوم من الأيام متشردين عقليين قد صاروا الآن حجاجا أتقياء يسيرون جاهدين - بابتهاج - من لا مكان إلى لا مكان ، ينشدون ترانيمهم ، راضين ما داموا " يسيرون " .

إن هذه الأوضاع المتغيرة قد سادت إلى الحد الذى قد يخبر معه أى شخص تنقل بين الدوائر العقلية وانتهى إلى الكنيسة شعورا غريبا ومنعشا بالعزلة . بديهى أن السنة الجديدة ذات صور كثيرة وأن أشياع كل صورة يقولون أحيانا كلمات شديدة اللهجة عن أشياع غيرها ، ولكن معالم الوقار واضحة . إن مستر ميدلتون مرى ، الذى نسمع باستمرار أن ديانته الجديدة التى تحظى باحترام عال ، تواصل السير " حول الركن ، رغم أنها لم تصلنا بعد [(١)] ، يستطيع أن يقول عن نسخته الخاصة [من الدين] : " إن الكلمات لا تهم . ولئن وسعنا أن نعيد خلق المعنى - فستكون كل كلمات الأديان جميعاً من حقنا ، ولن نحتاج إلى استخدامها " . ويجد المرء ما يغريه بأن يقول إن مستر مرى لديه من الكلمات المستخدمة ما فيه الكفاية بالفعل ، ومنها بعض كلمات من خلقه ، بحيث أنه لا حاجة به إلى استدعاء غيرها . وثمة كاتب أكثر وقارا من مستر مرى لأنه أستاذ فى جامعة أمريكية ، هو مستر نورمان فورستر : النموذج المحتذى للمذهب الإنسانى . إن مستر فورستر - الذى يملك من البساطة الأمينة ما يجعله يقر بأن معرفته بالمسيحية بالغة الضآلة لا تتعدى بروتستانتية ضيقة يرفضها - يقدم المذهب الإنسانى لأنه يتوسل إلى أولئك " الذين لا يتوسمون فى أنفسهم استعدادا للاتضاع الروحى " دون أن يدرك البتة أن هذا يوازى بالضبط القول إن زواج الرفقة " يتوسل إلى أولئك الذين لا يتوسمون فى أنفسهم استعداداً لكبح النفس روحيا عن شهواتها " . من الحق أنه ، إذا حكمنا بفقرته التالية ، لديه فى مؤخرة ذهنه تفرقة غائمة بين " الاتضاع الروحى " و " الاتضاع " بمعناه البسيط ، ولكن هذه التفرقة ، إذا كانت موجودة ، لا تنمى . بوسع المرء الآن أن يكون أستاذا مبرزا وأخلاقيا محترفا لكى يرفس - دون فهم - المعنى التعبدى لكلمة استعداد أو المعنى اللاهوتى لفضيلة الاتضاع ، وهى فضيلة من المحقق أنها لا تتجلى بين رجال الأدب المحدثين . إن لدينا اليوم من الأنبياء الكثيرين الجادين ذوى الزى الجليل قدر ما كان فى أى عقد من القرن الماضى ؛ والبدعة الجارية الآن هى لوم المسيحى باسم " دين " أعلى - أو ، وهو الأكثر ، باسم شئ أعلى يدعى " الدين " ببساطة .

ومهما يكن الرأى الذى كنت أعتنقه عن الشباب منخفضا ، فإنى ما كنت لأستطيع أن أصدق أنه يمكن أن ينخدع طويلا بتلك الكلمة الفارغة " الدين " . قد تستمر الصحافة بعض الوقت - لأن الصحافة دائما متخلفة عن الزمن - فى تنظيم إثارات للمشاهير الشعبيين ، بهذا الدين أو ذاك ، وإلى دفع هؤلاء الأشخاص إلى أن يقولوا لغوا عن إحياء " الدين " أو اضمحلاله . إنه لا يمكن للدين أن يحيى ، لأنه لا يمكن له أن يضمحل . ولنضع الأمر بصراحة على أدنى مستوى ، فنقول إنه ليس من مصلحة أى شخص أن يختفى الدين . ولو حدث ذلك ، فسيخرج كثير من منضدى الحروف من عملهم ، وسينكمش جمهور علمائنا الرائجة كتبهم إلى لا شئ تقريبا ، وستكف آلات الإخوة هكسلى الكاتبة عن الدق .

(١) أى فى عام ١٩٣١ .

إن النوع الإنساني بأكمله خليق أن يموت بدون الدين ، كما أن بعض القبائل الميلانيزية – على ما يروى و . هـ . ر . ريفرز قد ماتت ، من جراء الملل وحده . سيؤثر ذلك في كل الناس ، في الرجل الذى يقود سيارته ، بانتظام ، في اتجاه معين ، ويلعب الجولف في يوم الأحد ، بنفس المقدار الذى يؤثر به في الرجل الحريص على الذهاب إلى الكنيسة . وقد ذكرنا الدكتور سيجموند فرويد ، برهافة إحساس مميزة ، إنه " يجمل بنا أن ندع السماء للملائكة والعصافير . " واستجابة لإشارته ، يمكننا – ونحن امنون – أن ندع " الدين " لمستر جوليان هكسلى ودكتور فرويد .

وعند هذه النقطة قد يكون لى أن أنتقل من الشباب إلى نقطة أخرى في التقرير ، أشعر عندها أن الاساقفة كانوا يفكرون أيضا في الشباب . فعلي صفحة ١٩ نقرأ :

" وربما كان أجدر الأشياء جميعا بالذكر أن في التفكير العلمى والفلسفى لعصرنا كثيرا مما يقدم مناخا أكثر مواتاة للإيمان بالله ، مما كان موجودا طوال أجيال " .

فلست أستطيع أن أحول بين نفسي وتمني لو كان الأساقفة قداستشاروا بعضا من اللاهوتيين والفلاسفة المقتدرين داخل الكنيسة كالأستاذ أ . أ . تيلور الذى نشر مقالة ممتازة عن إله وايتهد في مجلة **ثيولوجى** (اللاهوت) ، قبل أن يخلعوا هذه البركة على أحدث شبوب شعبي لدينا للكتب الرائجة .لست أختلف على المعنى الحرفى للقول الذى أوردته لتوى . فربما كانت نغمة الود الزائد فيه هى بالأحرى ما أستنكره . إنى أشعر بأن العلماء ينبغى أن يستقبلوا كتائبين عن خطايا جيل علمى سابق أكثر مما ينبغى أن يحيوا كأصدقاء وحلفاء جدد . ربما كانت هذه صرامة غير عادية ، أو عدم حساسية ، من جانبى ، ولكنى لا أستطيع أن أوافق على حمل أوضاع الطقس على محمل الجد الذى يبدو أن العبارة السالفة تأذن لنا به . ولست أود أن أنتقص من الفائدة الممكنة للآراء التى يطرحها وايتهد وإدنجتون وغيرهما . ولكن ينبغى أن يكون واضحا تماما أن هؤلاء الكتاب لا يستطيعون أن يثبتوا أى أحد في الإيمان ، وإنما يمكن فقط أن تكون لهم قيمة عملية في إزالة تحيزات من أذهان من لا يملكون الإيمان ، ولكنهم قد يصلون إليه : وهذه التفرقة تبدو ذات أهمية كبرى .

ومن الخصائص التى زادتنى شكا في الأنصار العلميين للدين أنهم جميعا إنجليز أو على الأقل أنجلو – سكسون . لقد رأيت بضع ملاحظات عن الدين والفلسفة ، رويت عن شفاه رجال كآينشتاين وشرودنجر وبلانك ، ولكنهم كانوا يملكون عذر أن من أجرى المقابلة معهم هو مستر سليفان . وكانت هذه الملاحظات شائقة – كما أتخيل أن مستر سليفان قد أرادها أن تكون – من أجل ما تلقيه من ضوء على عقول هؤلاء العلماء الشائقين . ولم يكتب أى من هؤلاء الرجال بعد كتابا شعبيا فيه نظرات مختلسة إلى أرض الحقيقة

السحرية . وتتجه شكوكي إلى أن ثمة لطخة من هـ . ج . ولز أصلي في أغلبنا ، في البلدان الناطقة بالإنجليزية ، وأننا نستمتع باستخلاص نتائج عامة من أنساق خاصة مستخدمين براعتنا في أحد الميادين كمبرر للتنظير عن العالم عموما . ومن نقاط ضعف الأنجلو - - سكسون أيضاً ميلهم إلى اعتناق أديان شخصية وخاصة وإذاعتها . وعندما يطلق لعالم العنان في ميدان الدين ، فإن كل ما يستطيع هو أن يولد فينا الانطباع الذي خلفه علمه وفكره العلميان في خياله الشخصي الخاص اليومي والمبتذل عادة (١) .

ومهما يكن من أمر ،فإنه حتى في القسم الخاص بالشباب نجد بعض أقوال حكيمة وصادقة إذا كان لدينا الصبر اللازم للبحث عنها . يقول التقرير : "إن القسم الأفضل من جيل الشباب في كل جزء من المجتمع ، وفي كل بلد من بلاد العالم ، لا يبحث عن دين مخفف ، أو مجرد من شدة متطلباته ، وإنما عن دين لا يمنحه فقط قاعدة أكيدة وحرمة نهائية للأخلاق ، وإنما أيضا قدرة على المثابرة في البحث عن المثل الأعلى الذي يدرك في أعماق قلبه أنه الأجمل والأفضل " . وددت لوكان هذا قد قيل في كلمات أقل ، ولكن المعنى صائب لا يمل تكراره .

لا خير في جعل المسيحية سهلة وسارة فالشباب أو الجزء الأفضل منه يحتمل أن يستريح إلى ديانة صعبة أكثر مما يحتمل أن يستريح إلى ديانة سهلة ، وعند البعض أن المدخل العقلي ينبغي تأكيده . فثمة حاجة إلى علمانية أشد عقلانية . وعندهم وعند آخرين أن طريق النظام والتقشف ينبغي تأكيده ، لأنه حتى أكثر العلمانيين المسيحيين اتضاعا يستطيع ويجب أن يعيش ما هو في العالم الحديث حياة متقشفة نسبيا . إن تنظيم الانفعالات أندر وأصعب في العالم الحديث من تنظيم الذهن .

(١) تحت عنوان طبيعة المكان : الأستاذ أينشتاين يغير رأيه قرأت في جريدة ذا تايمز الصادرة في ٦ فبراير ١٩٣١ الأخبار التالية من نيويورك :

" في ختام حديث استغرق ٩٠ دقيقة عن نظريته في المجال الموحد لمجموعة من علماء الطبيعة والفلك في مؤسسة كارنيجي ، في باسادينا بالأمس ، أدهش الأستاذ آينشتاين سامعيه بأن أعلن وهو يبتسم : إن المكان لا يمكن أن يكون شبيها بنظرية المكان الكروي المتماثل القديمة "

وقال : إن تلك النظرية لم تعد ممكنة في ظل المعادلات الجديدة . وهكذا نحى جانبا كلا من فرضه السابق أن الكون والمكان الذي يشغله كلاهما ساكن وموحد ، وتصور صديقه - الفلكي الهولندي دي سيتر - أنه على الرغم من أن الكون ساكن فهو غير موحد ، وهو ما أقامه دي سيتر على الافتراض القائل بأنه بدلا من أن تكون المادة هي المحددة للمكان ، فإن المكان هو الذي يحدد المادة ، ويحدد أيضا - بالتالي حجم الكون .

وقال الفلكيون الذين سمعوا الأستاذ اينشتاين يدلي بتصريحه إن هذه إشارة إلى أنه قد تقبل عمل عالمين أمريكيين هما دكتور أدوين ب . هبل ، وهو فلكي في مرصد جبل ولسون ودكتور رتشارد هيس تولمان ، وهو عالم طبيعة في معهد كالفورنيا للتكنولوجيا ، يعتقدان أن الكون غير ساكن رغم أنه موزع على نحو موحد في المكان . وفي اعتقاد دكتور هبل ودكتور تولمان أن الكون يتمدد باستمرار ، والمادة تتحول باستمرار إلى طاقة".

وسيصدر الكشف التالي لنا عن اتجاه العلم من الدين - فيما أثق - من دكتور هبل ودكتور تولمان .

الدين والأدب

(١٩٣٥)

إن ما سأقوله إنما يؤيد – إلى حد كبير – الأقضية الآتية : ينبغي أن يكمل النقد الأدبى نقد منبثق من موقف خلقي ولا هوتي محدد ، فعلى قدر ما يكون فى أى عصر من العصور اتفاق عام على أمور خلقية ولا هوتية يستطيع النقد الأدبى أن يكون ذا كيان . وفى عصور كعصورنا حيث لا يتوافر مثل هذا الاتفاق يغدو القراء المسيحيون أشد حاجة إلى فحص قراءاتهم ، لاسيما ما كان منها من صنع الخيال ، بمعايير خلقية ولا هوتية صريحة . فـ « عظمة » الأدب لا يمكن أن تتقرر بالمعايير الأدبية وحدها وإن لزم علينا أن نتذكر أن المعايير الأدبية وحدها هى التى تستطيع أن تقرر ما إذا كان هذا الشئ أدباً أو لم يكن (*) .

لقد افترضنا ضمنا – لبضعة قرون خلت – أنه « لا » علاقة بين الأدب واللاهوت . ولكن هذا لا ينفى أن الأدب (وأعنى مرة أخرى أعمال الخيال قبل سواها) قد كان ، وما يزال ، وربما يظل دائما ، يقوم ببعض المعايير الخلقية . غير أن الأحكام الخلقية على الأعمال الأدبية لا تصدر إلا عن القاعدة الخلقية التى يرتضيها كل جيل وهل هى متمشية مع تلك القاعدة أولا . ففى عصر يرتضى بعض اللاهوت المسيحى الدقيق قد تغدو القاعدة العامة أرثوذكسية عن جدارة وإن كانت العقيدة العامة التى فى مثل هذه الفترات قد تمجد أمثال هذه المفاهيم « الشرف » « المجد » أو « الانتقام » إلى الحد الذى لا تحتمله المسيحية على الاطلاق . أما حين تغدو القاعدة العامة منفصلة عن خلفيتها اللاهوتية وتغدو على ذلك مسألة عادة أكثر فأكثر ، عند ذلك تتعرض للتحيز والتغير معا . وفي مثل هذه الفترات تغدو الأخلاقيات معرضة لأن تتغير بواسطة الأدب إلى الحد الذى نجد معه عند التطبيق أن « ما يلقى المعارضة » فى الأدب لا يعدو أن يكون ما لم يألفه جيله الراهن ، فمن الشائع أن ما يصدم جيلا يرتضيه الجيل التالى بغاية الهدوء . وهذه القابلية للتغير فى المعايير الأخلاقية تحيي أحياناً بالرضاء إذ تتخذ دليلا على قابلية الإنسانية للكمال بينما هى لا تعدو أن تكون دليلا على ما فى الأحكام الخلقية للناس من أصول لا ضرورة لها .

لست أعنى هنا الأدب الدينى وإنما تطبيق ديننا على نقد أى أدب من الآداب . وعلى

* كمثال للنقد الأدبى الذى يكتسب دلالة أكبر بفضل اهتماماته اللاهوتية ، أود أن أوجه النظر إلى كتاب تيودور هيكر : « فرجيل » (شيد أند وارد) .

أية حال فقد يكون من الخير لنا بالمثل أن نميز بين ما أعده ثلاثة معان يمكن أن نتحدث بها عن « الأدب الدينى » . فالأول هو ما نعنيه حين نقول إن هذا « أدب دينى » مثلما نتحدث عن « أدب تاريخى » أو « أدب علمى » . أعنى أنه فى مقدورنا أن نعالج الترجمة المعتمدة للكتاب المقدس أو كتابات چرمى تيلور على أنها من الأدب مثلما نعالج الكتابات التاريخية لكلارندون وجيبون (أعظم مؤرخينا الإنجليز) على أنها من الأدب أو مثلما نعالج كتابى (المنطق) لبرادلى أو (التاريخ الطبيعى) لبوفون . فقد كان لكل كاتب من هؤلاء الكتاب (إلى جانب هدفه الدينى أو التاريخى أو الفلسفى) من الملكة اللغوية ما يجعل قراءته أمراً محببا لكل من يمكنه الاستمتاع بأسلوب أجيدت كتابته ولو لم يعنه الأهداف التى كان هؤلاء الكتاب يتغيونها . وإنى لأضيف أنه على الرغم من أن العمل العلمى أو التاريخى أو اللاهوتى أو الفلسفى والذى هو أدب أيضا - قد يحال على المعاش على اعتبار أنه يمكن أن يكون أى شئ إلا أدباً ، فإنه من المحتمل لمثل هذا العمل ألا يكون أدبا ما لم تكن له قيمة علمية أو غيرها فى عصره . فبينما أعترف بشرعية مثل هذا التذوق ترانى أقوى شعورا بعيوبه : فالذين يستمتعون بهذه الكتابات من أجل قيمتها الأدبية « وحدها » إنما هم طفيليون بالضرورة . ونحن نعلم أن الطفيليين عندما يزداد عددهم أكثر من اللازم يغدون أوبئة .

وإنه لفى مقدورى أن أنفجر غاضباً من رجال الدين الذين انتشوا بالكتاب المقدس كعمل أدبى « وبالكتاب المقدس » كـ « أسمى آثار النثر الإنجليزى » فالذين يتحدثون عن الكتاب المقدس باعتباره « أثراً من آثار النثر الإنجليزى » لا يزيدون عن الإعجاب به باعتباره أثرا فوق قبر المسيحية . على أنه ينبغى على أن أجتنب الدروب الفرعية فى حديثى فحسبى أن أقول : إنه كما أن كتابات كلارندون أو جيبون أو بوفون أو برادلى كانت بحيث يقل حظها من القيمة الأدبية لو كانت خالية من المعنى باعتبارها تاريخا وعلماً وفلسفة . وعلى نحو مماثل كان للكتاب المقدس تأثير « أدبى » فى الأدب الإنجليزى « لا » لأنه عد أدباً وإنما لأنه عد سجل كلمة الله . ولعل الحقيقة الماثلة فى أن رجال الأدب يتحدثون عنه الآن باعتباره « أدبا » تشير إلى « نهاية » ماله من تأثير « أدبى » .

وثانى ضروب الصلة بين الدين والأدب تتمثل فيما يسمى الشعر « الدينى » أو « التعبدى » . والآن ما الموقف المألوف الذى يتخذه عاشق الشعر (وأعنى به المستمتع والمتذوق الحقيقى للشعر لأول مرة وليس ذلك الذى يقلد الآخرين فى الإعجاب بما أعجبهم) من هذا القسم من الشعر ؟ أعتقد أن الأجابة كلها إنما تكمن فى تسميته إياه « قسما » . فهو يعتقد - وإن لم يكن ذلك صراحة على الدوام - أنك حين تصف شعرا بأنه « دينى » فإنك إنما تشير إلى حدود غاية فى الوضوح . ذلك أن « الشعر الدينى » عند غالبية محبى

الشعر إنما هو لون من ألوان الشعر « الأقل مرتبة » : فليس الشاعر الدينى شاعراً يعالج مادة الشعر كلها بروح دينية وإنما هو شاعر يعالج جزءا محدوداً من هذه المادة ، وهو شاعر يترك ما يعتبره الناس عواطفهم الرئيسية وبذلك يقر بجهله بها . وإخال أن هذاهو الاتجاه الحقيقى لغالبية محبى الشعر بإزاء شعراء من مثل ڤون أو ساوثول أو كراشو أو جورج هربرت أو چيرارد هوبكنز .

وبالإضافة إلى ذلك فإننى على استعداد لأن أعترف – إلى حد ما – بأن هؤلاء النقاد على حق . فثمة لون من الشعر – من نماذجه أغلب إنتاج هؤلاء الشعراء الذين ذكرتهم – هو نتاج معرفة دينية خاصة قد تتوافر دون المعرفة العامة التى نتوقعها من كبار الشعراء . فعند بعض الشعراء – أو فى بعض أعمالهم – قد تكون هذه المعرفة العامة متوافرة ولكن الخطوات التمهيدية التى تمثلها قد تكبح فلا يمثلون إلا النتاج الختامى . وقد يكون من العسير غاية العسر أن نميز بين هذه الخطوات وبين تلك التى تمثل فيها العبقرية الدينية أو المقدسة المعرفة « الخاصة » والمحدودة . فأنا لا أدعى أن ڤون أو ساوثول أو جورج هربرت أو هوبكنز شعراء كبار [(١)] .

وإنى لأشعر فى ثقة أن أول ثلاثة منهم على الأقل إنما هم شعراء هذه المعرفة المحدودة . فهم ليسوا شعراء دينيين عظاما بالمعنى الذى كان عليه دانتى أو كورنى أو راسين . لأن دانتى وكورنى وراسين شعراء دينيون عظام حتى فى مسرحياتهم التى لا تمس الموضوعات المسيحية . وڤون وساوثول وجورج هربرت وهوبكنز ليسوا عظاما حتى بالمعنى الذى نقول به أن ڤيون وبودلير – برغم كل نقائصهما وانحرافاتهما – شاعران مسيحيان . فمنذ عصر تشوسر اقتصر الشعر المسيحى (بالمعنى الذى سوف أرمى إلى) فى إنجلترا على الشعراء الأقل مرتبة وحدهم .

وأنا أكرر أنى عندما أدرس الدين والأدب فإنى لا أتحدث عن هذين الأمرين إلا لكى أوضح أنى لست معنيا ، فى المحل الأول ، بالأدب الدينى . وإنما أنا معنى بما ينبغى أن تكون عليه العلاقة بين الدين والأدب كله . وعلى ذلك فإنه يمكننا أن نمر بالنوع الثالث من «الأدب الدينى » مرورا سريعاً . وأنا أعنى به تلك الأعمال الأدبية التى ينتجها رجال يرغبون بإخلاص فى تأييد قضية الدين : وهو ما يمكن أن يقع تحت عنوان الدعاية . إن فى ذهنى ، بطبيعة الحال ، قصصا ممتعة من قبيل « الرجل الذى كان الخميس »

(١) ألاحظ أنه فى حديث ألقى بسوانسى بعد ذلك ببضع سنوات (وقد نشر فى مجلة ذا ولش ريڤيو ، تحت عنوان « ما الشعر الأقل مرتبة ؟» أوردت رأيا مؤداه أن هربرت شاعر كبير ، وليس شاعرا أقل مرتبة . وإنى أتفق مع هذا الرأى الأخير (١٩٤٩)

و«الأب براون » للسيد تشسترتون . فليس ثمة من تعجبه هذه الأعمال ويستمتع بها أكثر مني . وكل ما أريد أن ألاحظه هو أنه عندما يرمي إلى تحقيق هذه الغاية نفسها بواسطة أشخاص متحمسين أقل موهبة من السيد تشسترتون ، فإن التأثير الناتج يكون سلبياً . غير أن النقطة التي أريد إبرازها هي أن مثل هذه الكتابات لا تدخل في أي دراسة جادة لعلاقة الدين بالأدب : لأنها عمليات واعية في عالم يفترض فيه أن الدين والأدب ليسا أمرين متصلين . إن ما أريده إنما هوأدب يكون مسيحياً على نحو لا شعوري ، أكثر مما هو متعمد ومتسم بالتحدي : ذلك أن عمل السيد تشسترتون يستمد دلالته من كونه يظهر في عالم ليس ، على وجه التأكيد ، مسيحيا .

وإني لعلى اقتناع بأننا لا ندرك كيف أننا نفصل فصلا كاملا ، يعوزه العقل ، بين أحكامنا الأدبية وأحكامنا الدينية . ولو كان من الممكن أن نفصل بينهما فصلا تاما ، لربما ما أهمنا الأمر : ولكن الفصل بينهما ليس ، ولا يمكن أن يكون ، كاملا . وإذا نحن مثلنا للأدب بالرواية – لأن الرواية هي الشكل الذي يؤثر به الأدب في أكبر عدد من الناس – فسنلاحظ هذا الاضفاء التدريجي للطابع الدنيوي على الأدب أثناء الثلاثمائة عام الماضية على الأقل . لقد كانت لبنيان ، ولديفو إلى حد ما ، أغراض خلقية : فأولهما فوق متناول الشبهات ، ولكن ثانيهما ليس بمنجاة منها . ومنذ ديفو استمر إضفاء الطابع الدنيوي على الرواية ، وكان هناك ثمة مراحل ثلاث . ففي المرحلة الأولى اعتبرت الرواية العقيدة ، في صورتها في ذلك العصر ، أمراً مسلماً به ، وحذفتها من الصورة التي رسمتها للحياة . وإن فيلدنج وديكنز وثاكرى ينتمون إلى هذه المرحلة . وفي المرحلة الثانية شكت الرواية في العقيدة ، واهتمت بها ، وصارعتها . وإلى هذه المرحلة ينتمي جورج إليوت وجورج ميرديث وتوماس هاردى . أما المرحلة الثالثة ، وهي التي نعيش فيها ، فيكاد ينتمي إليها جميع الروائيين المعاصرين باستثناء السيد چيمز چويس . إنها مرحلة الذين لم يسمعوا قط باسم العقيدة المسيحية إلا على أنها مفارقة تاريخية .

والآن ، أترى الناس عموما يعتنقون رأيا محددا – دينيا أو معاديا للدين – وهل تراهم يقرءون الروايات أو الشعر بقسم منفصل من أذهانهم ؟ إن الأرض المشتركة بين الدين والقصة هي السلوك ، فديننا يفرض أخلاقنا وأحكامنا ونقداتنا لأنفسنا وسلوكنا نحو رفاقنا في البشرية . إن القصة التي نقرؤها تؤثر في سلوكنا نحو رفاقنا في البشرية ، وتؤثر في نماذجنا عن أنفسنا فنحن عندما نقرأ عن كائنات إنسانية تتصرف بطرق معينة ، بموافقة المؤلف ، الذى يمنح بركته لهذا السلوك بموقفه من نتيجة السلوك

(١) إني هنا وفيما بعد مدين لمونتجمرى بلچيون « الببغاء الإنساني » (فصل عن . الداعية اللامسئول) .

الذى رتبه هو نفسه ، يمكن أن نتأثر بحيث نتصرف على هذا النحو نفسه [1] . وعندما يكون الروائى المعاصر فردا يفكر لنفسه فى عزلته ، فقد يكون لديه شئ مهم يقدمه لمن هم قادرون على تلقيه . إن من هو بمفرده قد يتحدث إلى الفرد ، ولكن أغلبية الروائيين أشخاص منساقون مع التيار ، وغاية الأمر أنهم منساقون أسـرع قليلا . إنهم يملكون بعض الحساسية ولكن حظهم من الذكاء ضئيل .

إنه لينتظر منا أن نكون واسعى الأفق فى الأدب ، وأن ننحى جانبا التحيز أو العقيدة ، وأن ننظر إلى القصة على أنها قصة ، وإلى الدراما على أنها دراما . وإنى لضئيل الحظ من التعاطف مع ما يدعى على نحو تعوزه الدقة « الرقابة » في هذا البلد ، مع ما هو أعصى على أن يتمشى معه من الرقابة الرسمية ، لأنه يمثل آراء أفراد فى ديمقراطية غير مسئولة . ويرجع هذا جزئيا إلى أنها كثيراً ما تمنع الكتب التى لا ينبغى منعها وجزئيا إلى أنها ليست أفعل كثيرا من (قانون) حظر المشروبات الكحولية ، وجزئيا إلى أنها إحدى مظاهر الرغبة فى جعل رقابة الدولة تحل محل التأثير المنزلى الحكيم ، وكليا إلى أنها لا تعمل إلا على أساس العرف والعادة ، وليس على أساس مبادئ لاهوتية وأخلاقية مقررة . وهى – عرضا – تمنح الناس إحساسا زائفا بالطمأنينة ، لأنها تفضى بهم إلى الاعتقاد بأن الكتب التى ليست ممنوعة إنما هى كتب لا ضرر منها . أما أن يكون هناك شئ اسمه كتاب بلا ضرر فذاك ما لست منه على يقين ، ولكن من المحتمل جدا أن تكون هناك كتب بالغة الإملال إلى الحد الذى يجعلها عاجزة عن إيذاء أحد . غير أنه من المؤكد أن الكتاب لا يغدو بلا ضرر لمجرد أنه ليس هناك من أذاه شعوريا . ولئن وضعنا كقراء معتقداتنا الدينية والخلقية فى ناحية وحملنا قراءاتنا على سبيل التسلية وحدها ، أو على مستوى أعلى من أجل المتعة الجمالية ، فإنى لخليق بأن أبين أن المؤلف – مهما تكن نواياه الواعية عند الكتابة – لا يعترف ، من الناحية الفعلية ، بمثل هذه التفرقات .

إن مؤلف العمل التخيلى يحاول أن يؤثر فى كياننا بأكمله من حيث نحن بشر ، سواء كان يعى ذلك أو لا يعيه ، ونحن نتأثر به كبشر ، سواء انتوينا ذلك أو لم ننتوه . وإخال أن كل شئ نأكله له تأثير ما فينا ، غير مجرد متعة الذوق والمضغ . فهو يؤثر فينا أثناء عملية التمثل والهضم ، وأعتقد أن هذا يصدق أيضا تماما على أى شئ نقرؤه .

والحقيقة الماثلة فى أن ما نقرؤه لا يعنى فقط شيئا ندعوه بتذوقنا الأدبى ، وإنما يؤثر مباشرة ، وإن كان هذا التأثير لا يحدث إلا كواحد من مؤثرات أخرى كثيرة ، فى كياننا بأكمله ، إنما تبرز – على خير نحو – فيما أظن ، إذا نحن فحصنا بأمانة تاريخ تربيتنا الأدبية الفردية . انظر إلى قراءات أى شخص يتمتع ببعض الحساسية للأدب فى فترة

المراهقة . أعتقد أن كل إنسان على وعى بمغريات الشعر يستطيع أن يتذكر لحظة فى شبابه انجرف فيها ، أو انجرفت فيها ، تماما ، مع عمل أحد الشعراء . ومن المحتمل جدا أن يكون قد انجرف مع عدة شعراء ، واحداً فى إثر الآخر . وليس السبب فى هذا الافتتان العابر هو فقط أن حساسيتنا للشعر تكون أحد فى فترة المراهقة منها عند النضج .

إن ما يحدث هو ضرب من الاغراق ، وغزو للشخصية غير النامية بعد من جانب الشخصية الأقوى : شخصية الشاعر . وقد يحدث الشئ نفسه ، فى سن تالية ، للأشخاص الذين لم يقرأوا كثيرا . فنحن نجد أن كاتبا من الكتاب يستولى علينا تماما فى فترة ما ، ثم يليه آخر ، وأخيرا يبدءون فى أن يؤثر بعضهم فى بعض ، فى أذهاننا . فنحن نزن أحدهم إزاء الآخر ، ونرى أن لكل منهم صفات غائبة عن الآخرين وصفات لا تتمشى مع صفات الآخرين . ونحن نبدأ – فى الحق – فى أن نكون نقادا . وإن قدرتنا الشخصية النقدية النامية هى التى تحمينا من أن تملكنا – على نحو مسرف – أى شخصية أدبية واحدة . إن الناقد الجيد – وينبغى علينا جميعا أن نحاول أن نكون نقادا ، وألا نترك النقد للرفاق الذين يكتبون مراجعات في الصحف – إنما هو الرجل الذى جمع إلى حساسيته الحادة والباقية قراءة واسعة ومتزايدة القدرة على التمييز . إن القراءة الواسعة ليست قيمة باعتبارها نوعا من التجميع والتراكم للمعرفة ، أو ما يطلق عليه أحيانا اسم « الذهن المملوء جيدا » إنها قيمة لأنه فى عملية التأثر بشخصية قوية فى اثر أخرى ، نتوقف عن أن نقع تحت سيطرة شخصية واحدة ، أو عدد ضئيل من الشخصيات ، وإن مختلف وجهات النظر فى الحياة ، إذ تتعايش فى أذهاننا ، ليؤثر بعضها فى بعض ، وتؤكد شخصيتنا ذاتها ، وتضفى على كل من هذه الوجهات مكانا فى ترتيب خاص بها .

والأمر ببساطة هو أنه ليس من الحق أن الأعمال القصصية ، منثورة كانت أو منظومة ، أى الأعمال التى تسجل أفعال كائنات إنسانية متخيلة وأفكارها وكلماتها ، توسع ، على نحو مباشر ، من معرفتنا بالحياة . فالمعرفة المباشرة بالحياة إنما هى معرفة متصلة بذواتنا على نحو مباشر ، وهى معرفتنا بـ « الطريقة » التى يتصرف بها الناس عموما ، وما هم عليه عموما ، على قدر ما يكون ذلك الجزء من الحياة ، الذى نشترك فيه بذواتنا ، مصدر مادة للتعميم . إن المعرفة بالحياة ، حين تحصل من طريق القصة ، لا تتسنى إلا من طريق مرحلة أخرى من وعى الذات ، بمعنى أنها لا يمكن أن تكون إلا معرفة بمعرفة أناس آخرين للحياة ، لا الحياة ذاتها . وعلى قدر ما ننغمس فى أحداث أى رواية ، على النحو نفسه الذى ننغمس به فيما يحدث تحت أعيننا ، فإننا نحصل – على الأقل – من الزيف قدر ما نحصل من الصدق . بيد أننا عندما نكون قد نمونا بما يكفى لأن نقول : « هذه نظرة إلى الحياة من جانب شخص كان مراقبا جيدا في نطاق حدوده ،

ديكنز أو ثاكرى أو جورج إليوت أو بلزاك ، ولكنه كان ينظر إليها على نحو مختلف ، لأنه كان إنسانا مختلفا . بل إنه قد اختار أشياء مختلفة كى ينظر إليها أو عين الأشياء ولكن بترتيب مختلف للأهمية لأنه كان إنسانا مختلفا وعلى ذلك فإن ما أنظر إليه إنما هو العالم كما رآه ذهن معين » ، فعند ذلك نكون فى وضع يمكننا من أن نربح شيئا من قراءتنا للقصة . إننا نتعلم شيئا عن الحياة من هؤلاء الكتاب مباشرة ، مثلما نتعلم شيئا من قراءة التاريخ مباشرة ، ولكن هؤلاء الكتاب لا يعينوننا معاونة حقيقية إلا حين يمكننا أن نرى اختلافاتهم عنا وأن نضعها فى الحسبان .

والآن فإن ما نحصل عليه ، إذ ننمو تدريجيا ، ونقرأ أكثر فأكثر ، ونقرأ لمؤلفين متنوعين تنوعا أكبر ، إنما هو نظرات متنوعة إلى الحياة . غير أن ما يفترضه الناس عادة - فيما أشك - هو أننا لا نكتسب هذه الخبرة بآراء سائر الناس فى الحياة إلا بـ « تحسين قراءاتنا » فهذا - فيما يفترض - ثواب نحصل عليه بالعكوف على شكسبير ودانتى وجوته وإمرسون وكارلايل وعشرات من سائر الكتاب المحترمين . أما باقى قرءاتنا للتسلية ، فهى مجرد قتل للوقت . غير أنى أميل إلى الانتهاء إلى نتيجة مفزعة مؤداها أن الأدب الذى نقرؤه من أجل « التسلية » أو « من أجل المتعة فحسب » هو على وجه الدقة الذى قد يكون له أكبر الآثار ، وأبعدها عن الشك . إن الأدب الذى نقرؤه بأقل قدر من المجهود هو الذى يمكن أن يكون له أسهل التأثيرات فينا وأكثرها خداعا ، ومن هنا كان تأثير الروائيين الشعبيين ، والمسرحيات الشعبية عن الحياة المعاصرة ، يتطلب أشد ضروب التحميص دقة . والأدب المعاصر هو الذى تقرؤه أساسا غالبية الناس - إن قرأت - بهذا الموقف : موقف «من أجل المتعة فحسب » والسلبية الخالصة .

وينبغى أن تكون علاقة موضوعى بما قلته قد غدت الآن أوضح قليلا . على الرغم من أننا قد نقرأ الأدب لا لسبب إلا المتعة أو التسلية أو « الاستمتاع الجمالى » فإن هذه القراءة لا تؤثر قط فى حاسة خاصة من حواسنا فحسب ، وإنما تؤثر فينا ككائنات إنسانية ، وتؤثر فى كياننا الخلقى والدينى . وأنا أقول إنه على حين قد يكون أفراد الكتاب المبرزين المحدثين قادرين على الارتقاء بالقارئ ، فإن الأدب المعاصر ككل يجنح إلى أن يكون حاطا ، وإنه حتى تأثير الكتاب الأفضل - فى عصر كعصرنا - قد يكون حاطا بالنسبة لبعض القراء ، لأنه ينبغى علينا أن نتذكر أن ما يفعله الكاتب للناس ليس بالضرورة هو ما كان ينتوى أن يفعله . فما يفعله قد لا يكون إلا ما يستطيع الناس أن يروه يحدث لهم . وإن الناس يمارسون اختيارا لاشعوريا عندما يتأثرون . فإن كاتبا مثل د . هـ لورنس قد يكون - من حيث تأثيره - إما نافعا أو ضارا . ولست على يقين من أنى ، شخصيا ، لم يصبنى منه بعض التأثير الضار .

وعند هذه النقطة أتوقع ردا من أحرار العقل ، ومن كل من هم على اقتناع بأنه لو قال كل إنسان ما يظنه ، وفعل ما يميل إليه ، لصارت الأمور - من طريق تعويض وتكيف آليين من نوع ما - صوابا ، في نهاية الأمر . إنهم يقولون : « فلنجرب كل شئ ولئن ثبت أنه خطأ ، فسنتعلم من طريق التجربة » . وهي حجة كانت خليقة بأن تكون على بعض القيمة لو أننا كنا دائما الجيل نفسه على الأرض ، أو لو كان الناس - ونحن نعلم أن هذا ليس هو الشأن - يتعلمون الكثير من خبرة من يكبرونهم سنا . فهؤلاء الليبراليون على اقتناع بأن ما يدعى الفردية التي لا يقيدها شئ هي وحدها التي ستجعل الحقيقة تنبثق . إن الأفكار ، ووجهات النظر في الحياة - فيما يظنون - تخرج متميزة من أذهان مستقلة ، وبالتالي فإنه عند تناطحها بعنف ، يبقى الأصلح ، وترتفع الحقيقة مظفرة . وأي شخص ينشق على هذا الرأي لابد إما أن يكون وسيطيا ، لا يرغب إلا في إعادة عقارب الساعة إلى الوراء ، أو فاشيا ، ولعله أن يكون الاثنين معا .

ولو أن جمهرة الكتاب المعاصرين كانوا فرديين حقيقة ، وكل منهم بليك ملهم ، له رؤياه المنفصلة ، ولو أن جمهرة القراء المعاصرين كانوا حقيقة جمهرة من الأفراد ، لكان هناك ما يقال دفاعا عن هذا الاتجاه . غير أن هذا ليس ، ولم يكن ، ولن يكون هو الشأن . فليست المسألة مقصورة على أن الفرد القارئ اليوم (أو في أي عصر) ليس فردا بما يكفي لأن يجعله قادرا على تمثل كل « وجهات النظر في الحياة » لجميع الكتاب الذين تفرضهم علينا إعلانات الناشرين ، والمراجعين ، وأن يتمكن من بلوغ الحكمة من طريق النظر في هؤلاء الكتاب ، واحدا في اثر آخر . وإنما المسألة هي أن المعاصرين ليسوا ، بدورهم ، أفرادا ، بما فيه الكفاية . فليست المسألة هي أن عالم الأفراد المنفصلين عند الديمقراطي الليبرالي أمر غير مرغوب فيه ، وإنما المسألة ببساطة هي أن هذا العالم لا وجود له . ذلك أن قارئ الأدب المعاصر ليس ، مثل قارئ الأدب العظيم الراسخ المكانة لكل العصور ، بالذي يعرض نفسه لتأثير شخصيات متباينة ومتعارضة ، وإنما هو يعرض نفسه لحركة جماعية من كتاب يظن كل منهم أن لديه شيئا فرديا يقدمه ، ولكنهم جميعا - في حقيقة الأمر - يعملون معا في الاتجاه نفسه . وأعتقد أنه لم يكن هناك قط عصر كان فيه الجمهور القارئ على هذه الضخامة أو معرضا هكذا ، على نحو عديم الحول ، لمؤثرات عصره ، كما هو الشأن مع عصرنا . لم يكن هناك - فيما أعتقد - عصر مثله ، نجد فيه أن من كانوا يقرأون أساسا ، كانوا يقرأون كتب المؤلفين الأحياء أكثر كثيرا مما يقرأون كتب المؤلفين الموتى ، ولم يكن هناك عصر كعصرنا على هذا القدر من الانحصار ، والانعزال عن الماضي . قد يكون هناك ناشرون كثيرون ، ومن المحقق أن الكتب التي تنشر أكثر من اللازم ، وأن الصحف لتحث القارئ على أن « يتابع » ما ينشر . لقد بلغت

الديمقراطية الفردية النزعة أوجها : وإنه لمن الأصعب اليوم أن تكون فردا ، عما كان الشأن فى أى وقت مضى .

إن للأدب الحديث ، فى حد ذاته ، معايير سليمة تماما للتفرقة بين الجيد والردئ ، والأفضل والأسوأ : ولست أود أن أوحى بأنى أخلط بين السيد برناردشو والسيد نويل كوارد ، بين السيدة ولف والآنسة مانين . ولكنى ، من ناحية أخرى ، أود أن أوضح أنى لا أدافع عن أدب « الجباه العالية » ضد أدب « الجباه المتواضعة » إن ما أريد أن أوكده هو أن مجموع الأدب الحديث قد أفسده ما أدعوه النزعة الدنيوية ، بمعنى أنه ، ببساطة ، على غير ذكر ، وأنه ، ببساطة ، لا يستطيع أن يفهم معنى ما فوق الطبيعة وأولويته على الحياة الطبيعية ، معنى شئ أفترض أنه همنا الأساس .

ولست أريد أن أوحى بأنى قد ألقيت مجرد شكوى نكدة من الأدب المعاصر ، وإنما أنا إذ أفترض أن ثمة اتجاها مشتركا بين قرائى ، أو بعض قرائي وبينى ، لا يكون السؤال : ما الذى نفعله ؟ قدر ما يكون : كيف يجمل بنا أن نسلك بإزائه ؟ ذهبت إلى أن الاتجاه الليبرالى بإزاء الأدب لن ينفع . وحتى لو كان الكتاب الذين يحاولون أن يفرضوا علينا « نظرتهم إلى الحياة » أفراداً متميزين حقيقة ، وحتى إذا كنا كقراء أفرادا متميزين ، فماذا ستكون النتيجة ؟ من المؤكد أن كل قارئ لن يتأثر ، فى قراءاته ، إلا بما كان مهيئا سلفا لأن يتأثر به . وسيتبع « أقل الخطوط مقاومة » ولن يكون ثمة ما يضمن أن يغدو رجلا أفضل . فنحن - من أجل الحكم الأدبى - بحاجة إلى أن نكون على ذكر حاد من أمرين في آن واحد : « ما نميل إليه » و « ما يجمل بنا أن نميل إليه » . وقل من الناس من هم أمناء بما يكفى لإدراك أى من هذين الأمرين . فالأول معناه أن نعرف ما الذى نشعر به حقيقة ، وقل جدا من الناس من يعرف هذا . والثانى يتضمن فهما لنواحي قصورنا ، لأننا لا نستطيع أن نعرف حقيقة ما يجمل بنا أن نميل إليه إلا إذا كنا نعرف لماذا يجمل بنا أن نميل إليه ، وهو ما يتضمن معرفة للسبب فى أننا لا نميل إليه بعد . وليس يكفى أن نفهم ما يجمل بنا أن نكون عليه ، إلا إذا عرفنا ما نحن عليه كما أننا لا نفهم ما نحن عليه إلا إذا عرفنا ما يجمل بنا أن نكون عليه . وهاتان الصورتان من معرفة الذات - معرفة ما نحن عليه ، ومعرفة ما يجمل بنا أن نكون عليه - لابد أن تسيرا جنبا إلى جنب .

إن علينا ، كقراء للأدب ، أن نعرف ما الذى نميل إليه . وعلينا كمسيحيين ، فضلا عن كوننا قراء للأدب ، أن نعرف ما الذى يجمل بنا أن نميل إليه . وعلينا ، كرجال أمناء ، ألا نفترض أن أى شئ نميل إليه هو ما يجمل بنا أن نميل إليه وعلينا كمسيحيين أمناء ألا نفترض أننا نميل إلى ما يجمل بنا أن نميل إليه . وإن آخر شئ أرغب فيه هو أن يكون

هناك أدبان ، أحدهما للاستهلاك المسيحى والآخر للعالم الوثنى . إن ما أعتقد أنه يقع على عاتق كل المسيحيين هو واجب الحفاظ الشعورى على مقاييس ومعايير للنقد معينة ، فوق تلك التى تطبقها بقية العالم ، وأن يختبر بهذه المعايير والمقاييس كل ما نقرؤه . لابد لنا من أن نتذكرأن القسم الأكبر من مادة قراءتنا المتداولة قد كتبه لنا أناس لا إيمان حقيقى لديهم بنظام فوق - طبيعى ، برغم أن بعضه قد يكون صادرا عن أناس لهم أفكار فردية عن نظام فوق - طبيعى غير أفكارنا . وأن القسم الأكبر من مادة قراءتنا قد أصبح يكتبه أناس ليس لديهم مثل هذا الأعتقاد فحسب ، وإنما هم أيضا يجهلون الحقيقة الماثلة فى أنه ما زال هناك فى العالم أناس من « التخلف » أو « التطرف الشاذ » بحيث ظلوا يعتقدون . ومادمنا على ذكر من الهوة القائمة بين أنفسنا والقسم الأكبر من الأدب المعاصر ، فإننا - إن قليلا أو كثيرا - محميون من ضرره ، وفى مركز يمكننا من أن نستخلص منه خيرما يستطيع أن يقدمه لنا .

ثمة عدد كبير من الناس فى العالم اليوم يؤمنون بأن جميع الشرور اقتصادية أساساً ، ويعتقد البعض أن تغييرات اقتصادية متنوعة محددة خليقة أن تكفى وحدها لإصلاح حال العالم ، بينما يتطلب آخرون تغيرات جذرية ، إن قليلا أو كثيرا ، فى الميدان الاجتماعى ، أيضا ، تغييرات هى أساسا من نمطين متعارضين . وهذه التغيرات المطلوبة ، والتى نفذت فى بعض الأماكن ، تتشابه فى ناحية واحدة ، هى أنها تعتنق افتراضات ما أدعوه بالنزعه الدنيوية : فهى غير معنية إلا بتغيرات ذات طابع زمنى مادى خارجى . ولا تعنى بالأخلاق إلا من حيث طابعها الجماعى . وفى عرض لعقيدة جديدة من هذا النوع أقرأ الكلمات التالية :

« فى أخلاقياتنا أن الاختبار الوحيد لأى مسألة خلقية هو : أهى تعترض ، أو تقضى بأى طريقة ، على قدرة الفرد على خدمة الدولة . ينبغى [على الفرد] أن يجيب عن هذه الأسئلة : « هل هذا العمل يضر الأمة ؟ هل يضر أعضاء آخرين فى الأمة ؟ هل يضر قدرتى على خدمة الأمة ؟ » ولئن كانت الإجابة عن كل هذه الأسئلة واضحة ، فإن للفرد الحرية المطلقة فى أن يفعل ما يشاء »

والآن ، فلست أنكر أن هذا نوع من الأخلاق ، قادر على خير كثير فى حدود ، ولكنى أظن أنه يجمل بنا جميعا أن نرفض أخلاقية ليس لها مثل أعلى تضعه أمامنا فوق هذا . بديهى أنها تمثل واحدة من ردود الفعل العنيفة التى نشهدها ضد الرأى القائل بأن المجتمع إنما وجد فقط لمنفعة الفرد ، ولكنها تعادل ذلك الرأى فى كونها إنجيلا لهذا العالم ، وهذا العالم وحده . وشكواى من الأدب الحديث من هذا النوع ذاته ، فليست المسألة هى

أن الأدب الحديث « لا أخلاقى » . وعلى أية حال فإن إيثار تلك التهمة لن يكون بالأمر الكافى . وإنما المسألة أنه ، ببساطة ، يطلق - أو يجهل كلية - أكثر معتقداتنا جذرية وأهمية ، وأن اتجاهه إنما ينزع بالتالى إلى أن يشجع قراءة على أن ينهبوا من الحياة قدر ما يستطيعون ما عاشوا ، وألا يفوتوا « خبرة » تعرض لهم ، وألا يضحوا بأنفسهم - إذا قاموا بأى تضحية أساسا - إلا من أجل منافع محسوسة لآخرين فى هذا العالم ، إما الآن أو فى المستقبل . من المؤكد أننا سنظل نقرأ خير من يقدمه لنا عصرنا فى بابه ، ولكن علينا أن ننقده ، بلا كلل ، طبقا لمبادئنا الخاصة ، وليس فقط طبقا للمبادئ التى يقرها الكتاب والنقاد الذين يناقشونه فى الصحافة العامة .

"خواطر" Pensées پسكال

(١٩٣١)

قد يبدو أن كل مايمكن أن يقال عن بليز باسكال ، وعن الكتابين اللذين تقوم عليهما شهرته ، قد قيل ، فتفاصيل حياته قد عرفت بأكمل مايمكن لنا أن نتوقعه ، واكتشافاته الرياضية والطبيعية قد تنولت عدة مرات ، وعاطفته الدينية وأراؤه اللاهوتية قد نوقشت المرة تلو المرة ، وأسلوبه النثرى قد حلله نقاد فرنسيون . غير أن باسكال واحد من هؤلاء الكتاب الذين ينبغى أن يُدرسوا ، من جديد ، فى كل جيل ، فليس هو الذى يتغير ، وإنما نحن . وليست معرفتنا به هى التى تتزايد ، وإنما عالمنا يتغير كما تتغير اتجاهاتنا إزاءه . وتاريخ آرائنا البشرية فى باسكال وفى الرجال الذين من قامته إنما هو جزء من تاريخ الإنسانية . وفى هذا ما يشير إلى أهميته الباقية .

إن الحقائق القليلة عن حياة باسكال التى نحتاج إلى تذكرها فى فحصنا لكتابه «الخواطر» هى كما يلى : ولد فى كليرمون بأوفرن فى ١٦٢٣ . وكانت أسرته ميسورة الحال تنتمى إلى الطبقة المتوسطة العليا . وأبوه موظف حكومى أمكنه ، عند وفاته ، أن يترك إرثا كافيا لابنه الذكر الوحيد وابنتيه . وفى ١٩٣١ انتقل الأب إلى باريس ، وبعد ذلك ببضع سنوات تقلد وظيفة حكومية أخرى فى روان . وأينما كان باسكال الأب يعيش ، كان يختلط - فيما يلوح - بصفوة القوم ، من شخصيات بارزة فى العلم والفنون . وقد تلقى بليز تعليمه بأكمله على يدى أبيه فى المنزل ، وكان مبكر النضج على نحو بالغ ، بل من المحقق أنه كان مبكر النضج على نحو مسرف ، لأن انكبابه على الدرس فى طفولته ومراهقته أضر بصحته ويُعتقد أنه السبب فى وفاته فى سن التاسعة والثلاثين .

وقد بقيت لنا قصص خارقة للعادة - وإن لم تكن مستحيلة التصديق - خاصة عن نضجه المبكر فى الرياضيات . لقد كان ذهنه نشطا أكثر منه تراكميا ، وقد نّم - منذ سنواته الباكرة - على ذلك الميل إلى اكتشاف الأشياء بنفسه ، الذى ميز طفولة كلارك ماكسويل وغيره من العلماء . ولاحاجة بى إلى أن أذكر اكتشافاته التالية فى علم الطبيعة ، وإنما حسبنا أن نتذكر أنه يعد واحدا من أعظم علماء الطبيعة والرياضيات فى كل عصر ، وأنه قد قام باكتشافاته ، فى السن التى يكون فيها أغلب العلماء مازالوا صبية يتدربون .

كان باسكال الأب ، إيتين ، مسيحيا مخلصا . وحوالي ١٦٤٦ مال إلى بعض ممثلي الإحياء الديني ، في نطاق الكنيسة ، الذى صار يعرف باسم الجانسينية ، على إسم جانسينوس ، أسقف يبرز ، الذى يُعد عمله اللاهوتي أصل الحركة . ويُتحدث عادة عن هذه الفترة على أنها حركة «الاهتداء الأول» لباسكال . ومهما يكن من أمر ، فإن كلمة «اهتداء» أقوى من أن تستخدم ، عند هذه النقطة ، في معرض الحديث عن بليزباسكال نفسه . لقد كانت أسرته تقية دائما ، ولايلوح أن باسكال الشاب - رغم انغماسه في أعماله العلمية - قد امتحن بالكفر قط . من المحقق أن اهتمامه كان موجها آنذاك إلى الأمور الدينية واللاهوتية ، ولكن اصطلاح «اهتداء» يمكن أن ينطبق فقط على شقيقته الكبرى ، وكانت قد أصبحت تدعى مدام برييه ، وكذلك ، بوجه خاص ، الصغرى التي أدركت ، عند ذلك الحين ، أنها مهيأة للحياة الدينية . ولم يكن باسكال نفسه ميالا ، بحال من الأحوال ، إلى نبذ العالم . فبعد وفاة أبيه في ١٦٥٠ رغبت (أخته) جاكلين ، وهي شابة ذات قوة ملحوظة وجمال شخصية ، في أن تنذر نفسها لأن تكون إحدى الأخوات في بور رويال ، ولفترة من الزمن ظلت رغبتها دون تحقيق ، بسبب معارضة أخيها . وكان اعتراضه قائما على الأساس الدنيوى الخالص والمتمثل في أنها كانت ترغب في نقل إرثها إلى الطائفة ، على حين أنه في حالة بقائها معه ، كانت مواردهما المشتركة تتيح له أن يعيش على نحو أقرب إلى مستوى النفقات الذى يلائم أذواقه ، والحق أنه لم يكن يحب فقط أن يختلط بخير الناس ، وإنما أيضا أن يحتفظ بعربة وجياد - وإن ستة جياد هو الرقم الذى كان ينسب ، في وقت من الأوقات ، إلى عربته . وعلى الرغم من أنه لم يكن له من السلطة القانونية مايمنع أخته من التخلص من ثروتها ، على نحو ما اختارت ، فإن جاكلين اللطيفة أحجمت عن أن تفعل ذلك ، دون موافقة أخيها عن رضاء . وما لبثت الأم الكبرى ، الأم انجليك - وهي نفسها شخصية بارزة في تاريخ هذه الحركة الدينية - أن أقنعت في نهاية الأمر التلميذة الشابة بأن تدخل الطائفة ، دون أن تجلب إرثها معها . غير أن جاكلين ظلت شديدة الحزن من جراء هذا الموقف ، إلى أن لأن لها أخوها في نهاية الأمر .

وعلى قدر مانعلم ، فإن الحياة الدنيوية التي استمتع بها باسكال ، في هذه الفترة، لايمكن أن توصف بـ«التحلل» ومن المحقق أنها لايمكن أن توصف بـ«الفساد». فحتى المقامرة ربما تكون قد اجتذبته باعتبارها تقدم ، أساسا ، فرصة لدراسة الاحتمالات الرياضية . ويلوح أنه قد عاش حياة كان أى رجل عقلاني مثقف طيب المركز ، وذى دخل مستقل ، خليقا بأن يعيشها ، ويعتبر نفسه نموذجا للنزاهة والفضيلة . فليس هناك حتى تجربة حب في حياته ، وإن كان يقال أنه فكر في الزواج .

غير أن الچانسينية ، كما تمثلها جماعة بور–رويال الدينية كانت – من الناحية الخلقية – حركة پيوريتانية داخل الكنيسة ، وكانت معاييرها السلوكية على الأقل فى مثل صرامة معايير أى حركة پيوريتانية فى انجلترا أو أمريكا . وإن فترة المجتمع الراقى ، فى حياة باسكال ، قد كانت – على أية حال – عظيمة الأهمية لتطوره . فقد وسعت من معرفته بالبشر ، وأرهفت أذواقه ، فغدا رجلا خبيرا بالدنيا، ولم يفقد قط ما اكتسبه منها . وعندما وجّه أفكاره كلية إلى الدين ، كانت معرفته الدنيوية جزءا من تكوينه أساسيا لقيمة عمله .

إن اهتمام باسكال بالمجتمع لم يصرفه عن البحث العلمى ، ولم تشغل هذه الفترة فراغا كبيرا فيما كانت حياة بالغة القصر والازدحام . فجزئيا نجد أن عدم رضاه الطبيعى عن مثل هذه الحياة ، وجزئيا ما إن عرف كل ما كان بمقدوره أن يعمله ، وجزئيا تأثير شقيقته الورعة چاكلين ، وجزئيا تزايد معاناته إذ راحت صحته تتدهور ، كلها أمور قد وجهته ، على نحو متزايد ، إلى الخروج من العالم ، وإلى أفكار الأبدية . وفى ١٦٥٤ حدث مايدعى بـ«اهتدائه الثانى» وإن أمكن أن يدعى – ببساطة – اهتداءه .

وقد ترك مذكرة عن خبرته الصوفية ، ظل يحتفظ دائما بها ، ووجدت – بعد وفاته – مغزولة فى المعطف الذى كان يرتديه ، حدثت له هذه الخبرة فى ٢٣ نوفمبر ١٦٥٤ وليس هناك ما يدعونا إلى الشك فى صدقها إلا إذا اخترنا أن ننكر كل خبرة صوفية . والآن ، فإن باسكال لم يكن متصوفا ، وأعماله لاينبغى أن تصنف مع الكتابات الصوفية . ولكن ما لايمكن أن يدعى غير خبرة صوفية يحدث لأناس كثيرين لا يغدون متصوفين . والعمل الذى اضطلع به ، بعد ذلك مباشرة ، وعنوانه «رسائل إلى أحد سكان الريف» Lettres écrites á un provincial ، إنما هو آية من آيات الجدل الدينى ، يقف على الطرف المقابل للتصوف . ونحن نعلم جيدا أنه ، حين تلقى استنارته من الله ، كان فى صحة بالغة السوء . ولكن من الشائع أن بعض صور المرض ملائمة تماما لا للاستنارة الدينية فحسب وإنما أيضا للإنشاء الفنى والأدبى . فإن قطعة من الكتابة متأملة ، دون تقدم واضح ، لمدة أشهر أو سنين قد تكتسب فجأة شكلا وكلمات . وفى هذه الحالة يمكن أن تنتج قطع طويلة لاتحتاج إلا إلى قليل من التنقيح ، أو لا شئ من ذلك . وليس لدى ما أزكى به تنمية الكتابة الأوتوماتيكية كنموذج للإنشاء الأدبى ، فإنى أشك فيما إذا كان يمكن لهذه اللحظات أن تُنمى بواسطة الكتاب ، ولكن من المحقق أن من يحدث له هذا يخامره الشعور بأنه أداة أكثر مما هو صانع ، وليس هناك آية أدبية يمكن أن تُنتج بأكملها بهذه الطريقة ، غير أننا نجد أيضا أنه حتى أرفع

صور الوحى الدينى لايكفى للحياة الدينية ، ولابد حتى لأكثر المتصوفة تساميا من أن يعود إلى العالم وأن يستخدم عقله لكى يطبق نتائج خبرته على الحياة اليومية . وتستطيع أن تسمى ذلك اتصالا بالإلهى ، أو تستطيع أن تسميه تبلورا مؤقتا للذهن ، وإلى أن يتمكن العلم من أن يعلمنا كيف نعيد إنتاج مثل هذه الظواهر إراديا ، فإنه لايستطيع أن يدعى أنه شرحها ، ولايمكن الحكم عليها إلا بثمارها .

ومنذ ذلك الحين حتى وفاته كان باسكال وثيق الصلة بجماعة بور- رويال التى كانت شقيقته چاكلين - المتوفاة قبله - قد انضمت إليها باعتبارها راهبة religieuse وكانت الجماعة ، آنذاك ، تحارب من أجل وجودها ضد اليسوعيين . وما لبثت خمس أقضية ، حكمت عليها لجنة من الكرادلة وعلماء اللاهوت فى روما بأنها مهرطقة ، ان وجدت فى عمل چانسينيوس ، وعانت جمعية بور-رويال ، ممثلة الچانسينية بين الجماعات ، ضربة لم تفق منها قط . وليس هذا هو المكان الملائم لاستعراض ذلك الجدل والصراع المريرين ، فإن خير وصف له - من وجهة نظر ناقد ذى عبقرية ، لم ينحز إلى أى من الجانبين ، ولم يكن بالچانسينى ولا باليسوعى ، لا بالمسيحى ولابالكافر - هو ذلك الذى اشتمل عليه كتاب سانت - بوڤ ، «بور-رويال» ، ذلك الكتاب العظيم . وفى هذا الكتاب نجد أن الأجزاء المخصصة لباسكال نفسه من بين ألمع صفحات النقد التى كتبها سانت - بوڤ فى حياته . وحسبنا أن نلاحظ أن الشغل التالى لباسكال ، بعد اهتدائه ، كان كتابة الرسائل الثمانى عشرة ، التى كانت - باعتبارها نثرا - ذات أهمية كبرى فى تأسيس الأسلوب الكلاسيكى الفرنسى ، ولايفوقها - باعتبارها جدلا - شئ ، ولا حتى ديموستين أو شيشرون أو سويفت . ان لها حدود كل المجادلات وألوان الدفاع : فهى تغرى وهى تغوى وهى ليست عادلة . ولكن مما يجافي العدل أيضا أن نؤكد أن باسكال ، فى هذه الرسائل إلى أحد سكان الريف ، كان يهاجم جمعية يسوع فى حد ذاتها . لقد كان يهاجم بالأحرى مدرسة معينة في الفتوى تخفف من متطلبات سر الاعتراف : مدرسة من المؤكد أنها ازدهرت بين جمعية يسوع فى تلك الفترة ، وكان الأسبانيان إسكوبار ومولينا أبرز ثقاتها . ولاريب فى أنه أساء استخدام فن الإيراد ، كما يحتمل أن يفعل الكاتب الجدلى : بيد أنه كانت أمامه إساءات استخدام ينتقص منها ، وقد قام بهذه المهمة على نحو كامل . إن الرسائل لا ينبغى أن تدعى لاهوتا . فلم يكن اللاهوت الأكاديمى فرعا يحذقه باسكال ، وعندما كانت تدعو الضرورة ، كان آباء بور - رويال يهبون لنجدته . إن الرسائل من عمل واحد من أفتن العقول الرياضية فى أى عصر ، ورجل خبير بالدنيا لايتوجه بالخطاب إلى اللاهوتيين وإنما إلى الدنيا بعامة - إلى كل العلماء الفرنسيين

المثقفين ، وكثير من الأقل ثقافة ، وقد أحرزت رسائله نجاحا مدهشاً مع هذا الجمهور .

وأثناء هذه الفترة لم يتخل باسكال كلية قط عن اهتماماته العلمية وعلى الرغم من أنه فى كتاباته الدينية كان ينشئ ببطء جاهدا ، وينقح فى أكثر الأحيان ، يلوح أن ذهنه - فى المسائل الرياضية - كان يتحرك براحة ورشاقة طبيعية كاملة . كانت المكتشفات والمخترعات تطفر من مخه دون جهد ، ومن بين الاختراعات الثانوية فى هذه الفترة الأخيرة يقال إن أول خدمة للأوتوبيسات فى باريس ترجع بأصلها إلى قدرته على الابتكار . ولكن صحته الآخذة فى الضعف بسرعة ، والانغماس فى العمل العظيم الذى كان يفكر فيه ، لم يتركا له سوى قليل من الوقت والطاقة أثناء السنتين الأخيرتين من حياته .

إن خطة ما ندعوه الخواطر Pensées قد تشكلت حوالى عام ١٦٦٠ . وكان يُراد للعمل المكتمل أن يكون دفاعا عن المسيحية مقاما بعناية ، واعتذاراً صادقا ، ونوعا من قواعد القبول - يطرح الأسباب التى من شأنها أن تقنع العقل . وكما أشرت من قبل لم يكن باسكال لاهوتيا ، وفى اللاهوت القطعى كان يلجأ إلى مستشاريه الروحيين ، ولاهو قد كان ، بالتأكيد ، فيلسوفا منهجيا . لقد كان رجلا ذا عبقرية هائلة فى العلم ، وكان فى الوقت ذاته عالم نفس وأخلاقيا بطبيعته ، ولما كان فنانا أدبيا عظيما ، فقد كان كتابه خليقا أن يكون أيضا سيرته الذاتية الروحية الخاصة . وأسلوبه ، إذ يبرأ من كل خصائص فردية تنتقص من قيمته ، كان شخصيا جدا رغم ذلك . وفى المحل الأول ، كان رجلا قوى الأهواء : شهوته العقلية إلى الحقيقة يدعمها عدم رضاه المفعم بالعاطفة عن الحياة الإنسانية ، إلا إذا أمكن العثور على تفسير روحى لها .

ولابد لنا من أن ننظر إلى الخواطر Pensées على أنها مجرد ملاحظات أولى لعمل تركه بعيدا عن الاكتمال . إن لدينا - بكلمات سانت بوف - برجا وضعت أحجاره على بعضها بعضا ، ولكنها لم تدعم بالأسمنت ، وظل البناء ناقصاً ، وفى سنواته الباكرة ، كانت ذاكرته حافظة - على نحو مدهش - لأى شئ يرغب فى تذكره ، ولو لم يفسدها المرض والألم المتزايدان ، لكان من المحتمل ألا يضطر إلى أن يدون هذه الملاحظات أساسا . بيد إننا إذا تناولنا الكتاب كما بقى لنا فسنجد أنه يشغل مكانا فريدا فى تاريخ الأدب الفرنسى وفى تاريخ التأمل الدينى .

ولكى نفهم المنهج الذى يستخدمه باسكال ، ينبغى أن يكون القارئ على استعداد لمتابعة عملية عقل المؤمن الذكى . فالمفكر المسيحى - أعنى الرجل الذى يحاول ، عن وعى ، وبضمير حى ، أن يشرح لنفسه السلسلة التى تبلغ ذروتها فى الإيمان ، أكثر

مما أعنى المدافع علنا عن الدين - يتقدم من طريق النبذ والإلغاء . إنه يجد أن العالم كذا وكذا ، ويجد أن طابعه لاتفسره أى نظرية غير دينية : ومن بين الأديان يجد أن المسيحية - والمسيحية الكاثوليكية - هى التى تفسر ، على أكثر الأنحاء إرضاءً ، العالم ، والعالم المعنوى داخلنا بخاصة ، وهكذا فإنه من طريق ما يدعوه نيومان - عللاً «قوية ومتلاقية» يجد نفسه وقد التزم ، على نحو لاينحل ، بعقيدة التجسد القطعية . وهذا المنهج يبدو لغير المؤمن مخادعاً وملتويا : لأن غير المؤمن - كقاعدة - لايشغله شرح العالم لنفسه إلى هذا الحد الكبير ولاتحزنه فوضاه إلى هذا الحد الكبير ، ولايعنيه عموما (إذا استخدمنا مصطلحات حديثة) «أن يحافظ على القيم» وهو لايعتبر أنه إذا كانت حالات وجدانية معينة وألوان معينة من نمو الخلق ، ومايمكن أن يدعى - بأعلى معانى الكلمة - «قداسة» هى باطنيا ، وبفحصها ، خيرة، فإن التفسير المرضى للعالم لابد أن يكون تفسيرا يسمح بـ «حقيقة» هذه القيم . ولاهو يعتبر مثل هذا الاستدلال أمرا مقبولا : فهو خليق إذا جاز لنا أن نقول ذلك أن يشذب قيمه حسب القماش الموجود لديه ، لأن مثل هذه القيم ليست عظيمة القيمة فى نظره . إن غير المؤمن يبدأ من الطرف الآخر ، والأرجح احتمالا بأن يبدأ بسؤال : هل حالة تولد عذرى بشرى أمر يمكن تصديقه؟ وهو يدعو هذا مضيا إلى قلب المسألة. والآن فإن منهج باسكال هو ، على وجه العموم ، المنهج الطبيعي والسليم للمسيحى ، والمنهج المضاد هو ذلك الذى اصطنعه ڤولتير . وإنه ليجمل بنا أن نتذكر أن ڤولتير ، فى محاولته دحض باسكال ، قد قدم - مرة واحدة ، وإلى الأبد - نموذج مثل هذا الدحض ، وأن من تلوه من مناهضى دفاع باسكال عن الإيمان المسيحى لم يسهموا بأكثر من تقريرات سيكولوجية ، من فضول القول . ذلك أن ڤولتير قد قدم ، خيرا من أى شخص آخر . منذ ذلك الحين ، ما هو وجهة نظر غير المؤمنين وعلينا فى نهاية المطاف أن نختار لأنفسنا بين وجهة النظر هذه ، أو تلك .

قلت فيما سبق إن منهج باسكال هو «على وجه العموم» منهج المدافع النموذجى عن المسيحية . وقد كان هذا التحفظ موجها إلى إيمان باسكال بالمعجزات الذى يلعب في بنائه دورا أكبر مما هو خليق أن يلعبه لدى الكاثوليكى الحديث ، على الأقل . إنه لمن الإغراب فى الخيال أن نتقبل المسيحية لأننا نؤمن ، بادئ ذى بدء ، بأن معجزات الإنجيل ، حقيقية . ويلوح أنه مما ينافي التقوى أن نتقبلها لأننا ، فى المحل الأول ، نؤمن بأن معجزات أحدث عهدا كانت حقيقية . فنحن نتقبل المعجزات ، أو بعض المعجزات ، على أنها حقيقية ، لأننا نؤمن بإنجيل يسوع المسيح : فنحن نؤسس إيماننا بالمعجزات على الإنجيل ، وليس إيماننا بالإنجيل على المعجزات . غير أنه ينبغى علينا

أن نتذكر أن باسكال تأثر تأثرا عميقا بمعجزة فى عصره تعرف بمعجزة الشوكة المقدسة : فإن شوكة يقال إنها بقيت من تاج سيدنا ، وضعت على قرحة فاندملت بسرعة . ونحن نجد أن سانت - بوف الذى شعر بأنه ، لكونه دارس طب ، يقف على أرض صلبة ، يناقش بالتفصيل التفسير الممكن لهذه المعجزة الظاهرة . من الحق أن المعجزة حدثت فى پور - رويال وأنها جاءت فى الوقت المناسب لترفع من الحالة المعنوية الهابطة لهذه الطائفة ، فى محنها السياسية . ومن المحتمل أن يكون باسكال أشد ميلا إلى الإيمان بمعجزة تحدث لأخته الحبيبة . وعلى أية حال ، فإنها - فيما يحتمل - قد أدت به إلى أن يفسح للمعجزات ، فى دراسته للإيمان ، مكانا ليس بالضبط هو الذى يجمل بنا أن نفسحه لها .

والآن فإن الخصم الأكبر الذى وجه إليه باسكال نفسه ، منذ محادثاته الأولى مع مسيو دى ساسى فى پور - رويال ، كان مونتينى . من المحقق أن المرء لايستطيع أن يقضى على باسكال ، غير أنه من بين جميع الكتاب ، كان مونتينى واحدا من أقلهم قابلية لأن يقضى عليه . فذلك أشبه بأن تبدد ضبابة برمى قنابل يدوية عليها . ذلك أن مونتينى ضبابة ، غاز ، سائل ، عنصر خداع . إنه لايحاجى وإنما يلمح ويسحر ويؤثر ، أو إذا هو حاجى ، فينبغى أن تكون على استعداد لأن له خطة أخرى يدبرها لك غير إقناعك بحجته وليس من الكثير أن نقول إن مونتينى كان هو أهم كاتب تنبغى معرفته إذا أردنا أن نفهم مجرى الفكر الفرنسى أثناء الثلاثمائة سنة الماضية . ومن كل النواحى كان تأثير مونتينى منفرا لرجال پور - رويال . وقد درسه باسكال بنية هدمه ، ومع ذلك فإننا نجد فى «الخواطر» Pensées ، عند نهاية حياته ، قطعة فى أثر قطعة - وكلما كانت هينة الشأن ، كانت دلالة ذلك أعظم - «منتزعة» من مونتينى ، حتى ولو كانت مجازا أو كلمة . وأوجه الشبه[1] إنما تتمثل على الأغلب فى مقالة مونتينى الطويلة المسماة «دفاع ريمون سيبون» Apologie de Raymond Sébond - وهى قطعة مدهشة من الكتابة يحتمل أن يكون شكسپير قد احتذاها أيضا فى مسرحية «هملت» . ومن المحقق أنه بمجئ الوقت الذى يكون المرء فيه قد عرف مونتينى

(١) قارن استخدام تشبيه الـ couvreur . ولمقارنة قطع متوازية فإن طبعة هنرى ماسى لكتاب « الخواطر» Pensées (A la cité des livres) تفضل طبعة چاك شيفالييه التى تقع فى جزئين (جابالدا) . ويلوح من المحتمل أن يكون مسيو شيفالييه فى هذه الطبعة الأخيرة وكذلك فى دراسته التاريخية (باسكال لچاك شيفالييه ، الترجمة الانجليزية من نشر شيد آند ورد) مسرفا فى الحماس بعض الشئ لاستقامة باسكال الكاملة فى الرأى .

بما فيه الكفاية لأن يجعله يهاجمه فإنه يكون قد تشبع تماما بعدواه .

وإنه ليكون على أية حال من الظلم البليغ لباسكال ولمونتيني وللأدب الفرنسي بالتأكيد أن نترك الموضوع عند هذا الحد . إنه ليس تقليلا من قدر باسكال ، وإنما هو مجرد تعظيم لمونتيني . ولو أن مونتيني كان شاكا عاديا من الحجم الطبيعي ، رجلا صغيرا كأناتول فرانس ، أو حتى رجلا أعظم كرينان ، أو حتى أعظم الشكاك قاطبة : ڤولتير ، لما شرّف هذا «التأثير» باسكال . غير أنه لو لم يكن مونتيني أكبر قامة من ڤولتير ، لما أمكنه أن يؤثر في باسكال أساسا . إن صورة مونتيني التي تقدم نفسها لأعيننا ، في مبدأ الأمر ، صورة «الشخصية» المتوحدة الأصيلة والمستقلة ، وقد انغمست في التسلي بتحليل ذاتها ، إنما هي صورة خداعة . فبيرونية مونتيني ليست بيرونية محدودة كبيرونية ڤولتير أو رينان أو فرانس . إنه يوجد – إذا جاز لنا أن نقول ذلك – على مستوى عدة دوائر متحدة المركز ، أوضحها هي أصغرها وأعمقها شكية شخصية عابثة ، يمكن بسهولة محاكاتها محاكاة ساخرة ، إن لم يمكن محاكاتها . غير أن مايجعل من مونتيني شخصية بالغة العظمة أنه نجح – ولا يعلم غير الله كيف ، لأن من المحتمل جدا ألا يكون مونتيني مدركا أنه قد فعل ذلك ، إذ ليس هذا بنوع الشئ الذي يستطيع البشر أن يلاحظوه على أنفسهم ، وإنما هو أساسا شئ أكبر من وعي الفرد – نجح في أن يعبر عن شكية كل كائن انساني . ذلك أن كل كائن إنساني ، يفكر ويعيش بالفكر ، لابد أن تكون له شكيته الخاصة : تلك التي تتوقف عند حدود السؤال ، أو تلك التي تنتهي بالإنكار ، أو تلك التي تفضي إلى الإيمان وتندمج على نحو ما في الإيمان الذي يجاوزها . وباسكال – باعتباره نموذجا لذلك النوع من المؤمن الديني ، الذي يتسم بدرجة عالية من حرارة العاطفة والحماس ، ولكنه ليس حار العاطفة إلا من خلال عقل قوي منظم – إنما هو ، في الأجزاء الأولى من دفاعه عن المسيحية الذي لم يتمه ، يواجه دون نكوص شيطان الشك الذي لاينفصل عن روح الإيمان .

وعلى ذلك فإن ثمة شيئا مختلفا تماما عن أن يكون تأثيرا مثبتا لضعف باسكال . فإن ثمة قرابة حقيقية بين شكه وشك مونتيني . ومن خلال قرابته المشتركة مع مونتيني ، يتصل باسكال بذلك الخط النبيل والمبرز من الأخلاقيين الفرنسيين ، من لاروشفوكو فنزولا . وهذا الموروث الفرنسي ، بالأمانة التي يواجه بها معطيات données العالم الفعلي ، ذو نوعية فريدة في الأدب الأوربي ، ونجد في القرن السابع عشر أن هوبز عديم الصقل بالقياس إليه .

إن باسكال رجل دنيا بين متقشفين ومتقشف بين رجال دنيا . وهو يملك معرفة الدنيوية وعاطفة التقشف ، وفيه يندمج هذان الأمران فى كل فردى . إن غالبية البشر بليدة الذهن غير محبة للاستطلاع منغمسة فى الأباطيل وفاترة الوجدان ، وعلى ذلك فإنها عاجزة عن الشك الكبير أو عن الإيمان الكبير . وعندما يدعو الرجل العادى نفسه شاكا أو غير مؤمن ، فإن هذا يكون عادة وضعا بسيطا يخفى عزوفا عن أن يفكر فى أى شئ حتى يصل إلى نتيجة . وتحليل باسكال المنقشع عنه الوهم للغل الإنسانى أحيانا ما يُفسر على أنه يعنى أن باسكال كان حقيقة وأخيرا غير مؤمن عاجزا – فى قنوطه – عن تحمل الواقع ومستمتعا بالرضاء البطولى النابع من عبادة الرجل الحر للاشئ . إن قنوطه وانقشاع أوهامه ليسا ، على أية حال ، تمثيلا لضعف شخصى ، وإنما هما موضوعيان تماما ، لأنهما لحظات أساسية فى تقدم الروح المفكرة ، وهما – لدى طراز باسكال – يوازيان الجدب والليلة المظلمة التى هى مرحلة ضرورية فى تقدم التصوف المسيحى . وإن قنوطا مشابها ، حينما تصل إليه شخصية مريضة أو روح غير نقية ، قد ينتج أشد العواقب وبالا ، وإن اتخذ أشد المظاهر تفوقا ، وهكذا نحصل على «رحلات جاليفر» . ولكننا لا نجد عند باسكال مثل هذا التحريف . فقنوطه فى حد ذاته مروع أكثر من قنوط سويفت ، لأن قلوبنا تدلنا على أنه يراسل – بالضبط – الوقائع ولا يمكن تنحيته على أنه مرض عقلى ، وإنما هو أيضا قنوط بمثابة مدخل ضرورى إلى طرب الإيمان وعنصر فيه .

ولست أود أن أدخل ، أكثر من اللازم ، فى مسألة خروج الجانسينية عن السنة ، فليس من شأن هذه المقالة أن تقرر ما إذا كانت الأقضية الخمس ، التى أدينت فى روما ، قد اعتنقها حقيقة چانسينوس فى كتابه «أوغسطين» ، أو ما إذا كان يجمل بنا أن نأسف أو نوافق على ما تلى ذلك من اضمحلال لپور – رويال (من المحقق أنه كان مصحوبا ببعض الاضطهاد) فإنه لمن المستحيل أن نناقش الموضوع دون أن يزج بك ، كمجادل ، مع روما أو ضدها . غير أنه فى رجل من طراز باسكال – وهذا الطراز موجود دائما – ثمة ، فيما أظن ، عنصر مما يمكن أن يسمى چانسينية المزاج ، دون أن يكون مطابقا لچانسينية چانسينوس وغيره من دكاترة الكنيسة الأتقياء المخلصين ، وإن لم يكونوا عظيمى الحظ من الموهبة[1] . وعلى ذلك فمن الضرورى أن نقرر ،

(١) كان الرجل العظيم ، فى پور – رويال هو – بطبيعة الحال ، سان – سيران ، ولكن أى شخص يهمه الموضو خليق ، يقينا ، أن يرجع ، أولا ، إلى كتاب سانت – بوف المذكور .

باختصار ، عقيدة چانسينوس الخطرة ، دون أن نتقدم ، أبعد من اللازم ، فى دقائق اللاهوت . من المعترف به فى اللاهوت المسيحى - ومن المحقق أنه من المعترف به ، على مستوى أدنى ، لدى جميع الناس فى شئون الحياة اليومية - أن الإدارة الحرة للمجهود الطبيعى وقدرة الفرد وكذلك الفضل الإلهى فوق الطبيعى - وهى هبة لانعرف ، على وجه الدقة ، كيف تُمنح - كلاهما مطلوب ، متعاونين ، من أجل الخلاص . وعلى الرغم من أن عدة لاهوتيين قد وجهوا أذهانهم إلى هذه المشكلة ، فإنها تنتهى بلغز نستطيع أن ندركه ولكننا لانستطيع أن نحله ، فى نهاية المطاف . ومن الواضح ، على الأقل ، كما هو الشأن فى أى عقيدة أخرى ، أن أى سرف أو انحراف طفيفين إلى هذا الجانب أو ذاك ، من شأنهما أن يعجلا بقيام هرطقة . لقد أكد البيلاجيون الذين دحضهم القديس أو غسطين - فاعلية الجهد الانسانى وقللوا من أهمية الفضل الإلهى فوق الطبيعى . وقد أكد الكالڤنيون انحطاط الإنسان من خلال الخطيئة الأصلية ، واعتبروا الإنسانية من الفساد إلى الحد الذى لاتجدى الإرادة معه نفعا ، ومن ثم سقطوا فى عقيدة الجبر المسبق . وقد اعتمد الچانسينيون ، فيما يقول القديس أوغسطين ، على عقيدة الفضل الإلهى ، وقُدم كتاب «أوغسطين» لچانسينيوس ، على أنه عرض رجيح لآراء أوغسطين .

إن الهرطقات لايتقادم العهد عليها قط ، لأنها تتخذ دائما أشكالا جديدة . فعلى سبيل المثال نجد أن الإصرار على أن الأعمال الصالحة و«الخدمة» ، وهو ما تعظ به عدة جهات ، أو الإيمان البسيط بأن أى شخص يعيش حياة صالحة ومفيدة ، لاحاجة به إلى أن يستشعر قلقا «مرضيا» على الخلاص ، إنما هو شكل من البيلاجيانية . ومن ناحية أخرى ، يسمع المرء أحيانا رأيا مؤداه أنه ليس من المهم حقيقة أن تنهار كل الحرمات الدينية التقليدية للسلوك الخلقى ، حيث أن من ولدوا ونشأوا على أن يكونوا صالحين ، سيفضلون دائما أن يتصرفوا تصرفا صالحا وأن من ليسوا كذلك سيتصرفون تصرفا غير صالح على أية حال . ومن المؤكد أن هذا شكل من أشكال الجبر المسبق - لأن مغامرة أن يولد المرء صالحا أو غير صالح فى مثل لا يقين هبة الفضل الإلهى .

ومن المحتمل أن يكون باسكال قد جذبته ثمار الچانسينية فى حياة پور - رويال قدر ما جذبته العقيدة ذاتها . فهذه الجماعة النقية المتقشفة الكاملة ، التى كانت تناضل نضالا بطوليا فى قلب مسيحية تتسم بالاسترخاء واليسر ، قد كونت لجذب طبيعة فى مثل تركيز وحرارة وكمال طبيعة باسكال . غير أن إصرار الچانسينية على وضع

الإنسان المنحط ، العديم الحول ، إنما هو أيضا شئ ينبغى أن نشعر نحوه بالعرفان ، لأننا ندين له بذلك التحليل الفخيم لدوافع الإنسان ومشاغله ، الذى قدر له أن يكون الجزء الأول من كتابه . وفضلا عن الچانسينية ، التى هى من عمل أسقف ليس شديد البروز ، كتب رسالة لاتينية لايقرؤها الآن أحد ، ثمة أيضا - إذا جاز لنا أن نقول ذلك - چانسينية لسيرة الفرد . من الطبيعى أن تقع لحظة من الچانسينية، وعلى النحو الصحيح ، فى (حياة) الفرد ، وخاصة فى حياة رجل ذى قدرات ذهنية عظيمة حادة ، لايستطيع أن يمنع نفسه من التغلغل فى الكائنات الإنسانية وملاحظة أباطيل أفكارهم ومشاغلهم ، وعدم أمانتهم وخداعهم لذواتهم ، وعدم إخلاص انفعالاتهم ، وجبنهم ، وصغار مطامحهم الحقيقية[1] . ومن الناحية الفعلية ، فإننا إذا وضعنا فى اعتبارنا أن (إدراك) هذه الصفات يحتاج إلى نضج أكبر كثيرا مما تحتاج إليه أى عظمة رياضية أو علمية ، فسندرك مدى السهولة التى كان يمكـــن بها لتأمله فى شقاء الإنسان بدون الله أن يشجع فيه خطيئة الكبرياء الروحى ، ولذة الفكر concupiscence de l'esprit : وما أحكم قبضته على الاتضاع !

وعلى الرغم من أن باسكال يجلب إلى عمله نفس القوى التى يمارسها فى العلم ، فإنه لايقدم نفسه باعتباره عالما . إنه لا يلوح كمن يقول للقارئ : إنى واحد من أبرز علماء عصرى ، وإنى لأفهم كثيرا من المسائل التى ستظل دائما ألغازا بالنسبة إليكم ، ومن خـــلال العلم توصلت إلى الإيمان . وعلى ذلك فـإنه يجـمل بكم - أنتم الذين لم تتثـقفوا فى العلم - أن تؤمنوا ، مـادمت أومن . إنه على وعى كامل بالاخـتلاف بين الموضـــوعين وإن تفـرقـتـه الشـهـيرة بين «العـقل الرياضى» esprit de géométrie و«البصيرة» esprit de finesse لجديرة بأن يتأمل فيها :

En l' un, les principes sont palpables, mais éloignés de l'usage commun de sorte qu'on a peine à tourner la têtedece côté-là manque d'habitude: mais pour peu qu'on l'y tourné, on voit les principes à plein; et il faudrait avoir tout à fait l'esprit faux pour mal raisonner sur des principes si gros qu'il est presque impossible qu'ils échappent.
Mais dans l'esprit de finesse, les principes sont dans l'usage commun et

(1) Cette négligence en une affaire ou il s'agit d'eux-mêmes, de leur éternité, de leur tout, m'irrite plus qu'elle ne m'attendrit; elle m' étonne et m' épouvante, c'est un monstre pour moi. Je ne dis pas ceci par le zéle pieux d'une dévotion spirituelle . J'entends au contraire qu'on doit avoir ce sentiment par un principe d'intérêt humain et par un intérêt d'amour-propre : il ne faut pour cela que voir ce que voient les personnes les moins éclairées. Pensées: ed - Massis, p. 29.

devant les yeux de tout le monde: On n'a que faire de tourner la téte ni de se faire violence; il n'est question que d'avoir bonne vue, mais il faut l'avoir bonne; car les principes sont si déliés et en si grand nombre, qu'il est presque impossible qu' il n'en échappe. Or, l'omission d'un principe mène à l'erreur; ainsi, il faut avoir la vue bien nette pour tous les principes. et ensuite l'esprit juste pour ne pas raisonner faussement sur des principes connus.

«أما الأول فمبادئه واضحة ولكنها دون تداول العامة ، ومن لم يمارسها يشق عليه الانتباه إليها . وقليل من الانتباه كفيل برؤية المبادئ جلية ولابد أن يكون العقل سقيما للغاية حتى يسيئ الاستدلال بمبادئ على هذا القدر من الوضوح يكاد يكون من المحال معه إغفالها .

أما البصيرة فمبادئها شائعة الاستعمال ، شاخصة لأعين الجميع ، فلا حاجة إلى الالتفات إليها وإلى إجهاد النفس . وكل ما يقتضيه الأمر أن يكون النظر سليما ولابد أن يكون سليما إذ أن مبادئ البصيرة من التخلخل والكثرة يكاد يكون معهما من المحال عدم إغفال بعضها . غير أن إغفال مبدأ واحد يوقع فى الخطأ . فلا بد إذن من أن يكون النظر جليا كل الجلاء لرؤية جميع هذه المبادئ ، ثم أن يكون العقل سليماً كى لا يخطئ فى الاستدلال بمبادئ معلومة»(*)

إن هذا الاجتماع الدقيق للعالم والسرى honnête homme والطبيعة الدينية مع التعطش الحار إلى الله هو ما يجعل باسكال فريدا . فهو ينجح حيث يفشل ديكارت . لأن عنصر العقل الرياضى esprit de géométrie مسرف فى ديكارت[1] . وفى عبارات قلائل عن ديكارت ، فى هذا الكتاب ، وضع باسكال إصبعه على مكمن الضعف :
Je ne puis pardonner á Descartes; il aurait bien voulu, dans toute sa philosophie, se pouvoir passer de Dieu; mais il n'a pu s'empêcher de lui faire donner une chiquenaude, pour mettre le monde en mouvement; après cela il n'a plus que faire de Dieu.

«لا أستطيع أن أغفر لديكارت . إنه – فى فلسفته بأكملها – يود لو استغنى عن

(*) النص من ترجمة الدكتور نجيب بلدى ، وقد أخذناه من كتابه عن باسكال (م) .

(١) للوقوف على نقد لامع لأغلاط ديكارت ، من وجهة نظر لاهوتية ، نشير على القارئ بالرجوع إلى كتاب «ثلاثة مصلحين» لجاك ماريتان (وقد نشرت ترجمته دار شيد آند وارد)

الله. ولكنه لم يستطع الحيلولة بين نفسه والسماح له بأن يشير بأصبعه ، كي يجعل العالم في حالة حركة . وبعد ذلك لم تعد به حاجة إلى الله»

إن من يقرأ هذا الكتاب سيلاحظ على الفور طبيعته الشذرية ، ولكنه لن يدرك إلا بعد بعض الدراسة أن الشذرية تكمن فـي التعبيـر أكثر مما تكمن في الفكـر . فـ «الخواطر» لا يمكن فصل بعضها عن بعض وإيرادها كما لو كان كل منها كاملا في حد ذاته. «إن للقلب أسبابه التي لايعرف العقل عنها شيئا»
Le coeur a ses raisons que la raison ne connaît point.

كم من مرة سمع المرء هذه الجملة تورد ، وتورد – غالبا – للهدف الخاطئ [١] ذلك أن هذا ليس ، بحال من الأحوال ، إعلاء لـ «القلب» على «العقل» أو دفاعا عن اللاعقل . إن القلب ، في مصطلح باسكال ، عاقل في حد ذاته عقلا حقا ، إذا كان قلبا حقا . وعنده ، في الأمور اللاهوتية التي كانت تلوح له أكبر كثيرا وأصعب كثيرا وأهم من الشئون العلمية أن الشخصية بأكملها تدخل فيه .

ونحن لا نستطيع أن نفهم تماما أيا من الأجزاء ، بكل شذريتها ، دون بعض الفهم للكل . فمن الأمور البالغة الأهمية على سبيل المثال تحليله للمراتب الثلاث : مرتبة الطبيعة ، ومرتبة الذهن ، ومرتبة الإحسان (المحبة) . إن هذه المراتب الثلاث غير متصلة ، فأعلاها ليس متضمنا في أدناها ، كما كانت خليقة بأن تكون في مذهب نشوئي[٢] . وفي هذه التفرقة يقدم باسكال الكثير مما يحسن العالم الحديث صنعا بأن يفكر فيه . ومن المحقق أنه بسبب جمعه هذا الفريد وموازنته بين هذه الصفات لا أعرف كاتبا دينيا أنسب منه لعصرنا . إن المتصوفين العظماء ، كالقديس يوحنا الصليب ، يصلحون أساسا للقراء ذوي التصميم الخاص في الغرض ، والكتاب الدينيون ، كالقديس فرانسوا دي سال ، يصلحون أساسا لمن يشعرون ، عن وعي ، بأنهم راغبون في حب الله . واللاهوتيون العظماء يصلحون لمن هم مهتمون باللاهوت. وأنا لا أستطيع أن أفكر في أي كاتب مسيحي ، ولا حتى نيومان ، أجدر من باسكال ، بأن يزكي لأولئك الذين يشكون ولكن لهم العقل الذي يدرك والحساسية التي تشعر بفوضى وعقم ولا معنى ولغز الحياة والمعاناة ، والذين لا يستطيعون أن يجدوا سلاما إلا في رضاء الكائن بأكمله .

(١) والذين أوردوا C'est là ma place au soleil قد نسوا ، في أكثر الأحيان ، أن يضيفوا
Voilà le commencement et l'image de l'usurpation de toute la terre

(٢) ثمة نظرية حديثة مهمة عن عدم الاتصال مستوحاة جزئيا من باسكال قد رُسمت خطوطها في الشذرات المجموعة تحت اسم «خواطر» لـ : ت . إ . هيوم (كيجان بول) .

٤

«بودلير»

(١٩٣٠)

- ١ -

إن أى شئ قريب من أن يكون تذوقا عادلا لبودلير قد كان بطئ التحقق فى انجلترا ، ومازال مشوبا بالنقص أو جزئيا حتى فى فرنسا . وثمة ، فيما أظن ، أسباب خاصة لصعوبة تقدير قيمته وتحديد موضعه ، فمن هذه الأسباب أنه كان ، من بعض النواحى ، متقدما جدا على وجهة نظر عصره ، ومنتميا رغم ذلك إلى ذلك العصر أشد الانتماء ، يشارك بقسط كبير فى مزاياه وعيوبه وبدعه المحدودة . ومن هذه الأسباب أنه كان له نصيب كبير فى تشكيل جيل من الشعراء جاء بعده . وفى انجلترا شاء سوء حظه – من إحدى الزوايا – أن يكون أول من يعلن عنه ويسرف فى ذلك هو سوينبرن ، وأن يتلقاه أتباع سوينبرن من بعده . لقد كان عالميا ، وفى الوقت ذاته محدودا ببدعة كان هو صاحب النصيب الأكبر فى خلقها . وإن فصل ما هو باق عما هو مؤقت فيه ، والتمييز بين الرجل وتأثيره ، وأخيرا الفصل بينه وبين ارتباطاته بهؤلاء الشعراء الإنجليز الذين كانوا أول من أعجب به ، ليست بالمهام اليسيرة . وشموليته هى فى حد ذاتها مصدر صعوبة ، لأنها تغرى الناقد المشايع له ، حتى الآن ، بأن يجعل منه حاميا لمعتقداته الخاصة .

وتهدف هذه المقالة إلى تأكيد أهمية أعمال بودلير النثرية ، وهو هدف تبرره ترجمة واحدة من هذه الأعمال ، لا غنى عنها لأى دارس لشعره[١] ومعنى هذا أن ننظر إلى بودلير كشئ أكبر من مؤلف **«أزهار الشر»** ، **Fleurs du Mal** كما أنه يعنى ، بالتالى ، أن نعيد النظر بعض الشئ فى تقييمنا لذلك الديوان . لقد ذاع صيت بودلير فى فترة

(١) «اليوميات الخاصة» Journaux Intimes ترجمة كرستوفر إشروود ، ونشر مطبعة بلاكامور .

كان فيها مذهب «الفن للفن» بمثابة عقيدة . ونجد أن العناية التى كان يوجهها إلى قصائده ، والحقيقة الماثلة فى أنه ، بخلاف طلاقة عصره ، فى فرنسا وانجلترا سواء بسواء ، قد اقتصر على هذا الديوان الواحد ، شجعا الرأى القائل بأن بودلير كان فنانا لأجل الفن فقط . بديهى أن هذا المذهب لا ينطبق حقيقة على أى أحد ، وليس هناك من كان أقل تطبيقا له من باتر الذى صرف عدة سنوات لا فى التمثيل له بقدر ما فى شرحه كـ «نظرية للحياة» وهو أمر مختلف تماما . ولكنه كان مذهبا أثّر فى النقد والتذوق ، وعاق الحكم السليم على بودلير ، فهو فى الحقيقة رجل أعظم مما نتصور ، وإن لم يكن – فيما يحتمل – ذلك الشاعر الكامل .

وُصف بودلير ، فيما أعتقد ، بأنه دانتى شذرى ، على قدر ما يمكن أن يكون لمثل هذا الوصف من قيمة . من الحق أن كثيرا من الناس الذين يستمتعون بدانتى يستمتعون ببودلير ، ولكن أوجه الخلاف بينهما مهمة كأوجه الشبه . إن جحيم بودلير بالغ الاختلاف ، نوعا ودلالة ، عن جحيم دانتى . والأقرب إلى الصدق فيما إخال أن نصف بودلير بأنه جوته تال وأضيق نطاقا . وإذ نبدأ فى أن نراه الآن ، نجده يمثل عصره على نحو ما كان جوته يمثل عصرا أسبق . وكما قال حديثا ناقد من هذا الجيل ، هو المستر بيتر كونيل فى كتابه **«بودلير والرمزيون»** :

«لقد كان يتمتع **بحس بعصره** ، وقد تبين نموذجه حين كان هذا النموذج ناقصا ما يزال – لأن إساءتنا فهم الحاضر هى وحدها التى تحول بيننا وبين النظر إلى المستقبل القريب ، وكذلك جهلنا بالحاضر واتجاهاته ومتطلباته الحقيقية ، باعتبارها منفصلة عن الزائف منها . وقد سبق إلى توقع كثير من المشاكل – على المستوى الجمالى والمستوى المعنوى معا – التى ما زالت تعنى مصير الشعر الحديث» .

والآن فإن الرجل الذى أوتى هذا الحس بعصره يكون عصيا على التحليل . فهو معرض لحماقات عصره ، كما أنه حساس لابتكاراته . وفى بودلير ، كما فى جوته ، بعض من لغو عصرهما الذى عفى عليه الزمان . وقد يلوح من قبيل المفارقة هذا التوازى بين الشاعر الألمانى الذى كان على الدوام رمزا لـ «الصحة» الكاملة من جميع الوجوه ، ولحب الاستطلاع الشامل ، وبين الشاعر الفرنسى الذى كان رمزا لسقم الذهن ، والاهتمامات المركزة فى العمل . غير أنه بعد مضى هذه الفترة من الزمان ، يغدو الاختلاف بين «الصحة» و«المرض» فى الرجلين أقل أهمية : لأن ثمة شيئا صناعيا بل ومدعيا العظمة فى صحة جوته ، كما فى مرض بودلير . لقد جاوزنا كلا النمطين ، الصحة والمرض ، وإنهما كلاهما لمجرد رجلين ذوى أذهان قلقة نقادة طلعة و«حس

بالعصر» ، كلاهما فهم وتنبأ بالكثير . من الحق أن جوته كان شغوفا بكثير من الموضوعات التى لم يتناولها بودلير ، غير أنه بمجئ عصر بودلير لم يعد من اللازم للإنسان أن يحتوى مثل هذا العدد المتنوع من الاهتمامات لكى يكون ذا حس بعصره . وبعض دراسات جوته ، عند النظر إلى الوراء ، تلوح لنا (وإن لم يكن هذا من العدل كلية) مجرد هوايات هاو . إن القسم الأكبر من كتابات بودلير النثرية (باستثناء ترجماته من بو ، وهى أقل تشويقا للقارئ الإنجليزى) فى مثل أهمية القسم الأكبر من كتابات جوته ، فهى تلقى ضوءا على «أزهار الشر» Fleurs du Mal بالتأكيد ولكنها توسع أيضا إلى حد كبير من تذوقنا لمؤلفها .

وقد كانت البدعة الجارية فى وقت من الأوقات هى أن تُحمل نزعة بودلير الشيطانية على محمل الجد ، كما أن الاتجاه الآن يميل إلى تقديمه فى صورة المسيحى الكاثوليكى والجاد . وهذا التباين فى الرأى - خاصة باعتباره فاتحة لـ«اليوميات الخاصة» Journaux Intimes - يحتاج إلى بعض المناقشة . وأعتقد أن الرأى الأخير - أن بودلير مسيحى أساسا - أقرب إلى الحقيقة من الرأى الأول ، ولكنه يحتاج إلى تحفظات كبرى . فعندما نفصل نزعة بودلير الشيطانية عن شواردها الأقل تشريفا ، نجدها عيانا داكنا لجزء - وإن يكن جزءا بالغ الأهمية - من المسيحية . والنزعة الشيطانية نفسها - على قدر ما لا تكون مجرد تصنع - إنما هى محاولة للدخول إلى المسيحية من الباب الخلفى . إن التجديف الحق ، الصادق روحا وليس لفظا فحسب ، إنما هو نتاج إيمان جزئى وهو مستحيل على الملحد الكامل استحالته على المسيحى الكامل . إنه وسيلة لتأكيد الإيمان . وهذه الحالة من الإيمان الجزئى تتجلى فى كل «اليوميات الخاصة» Journaux Intimes إن الشئ ذا الدلالة فى حالة بودلير هو براءته اللاهوتية . فهو يكتشف المسيحية بنفسه : وهو لا يصطنعها كنمط شائع أو يزن أسبابا اجتماعية أو سياسية ، أو غير ذلك من المصادفات . إنه يبدأ - على نحو ما - من البداية . ولما كان مستكشفا فإنه لم يكن واثقا تماما من كنه ما يستكشفه ، ومما يفضى إليه . ويكاد يمكن القول بأنه يقوم مرة أخرى - وهو رجل واحد - بمجهود عشرات من الأجيال . إن مسيحيته أولية أو جنينية وهو - على أحسن تقدير - يتسم بضروب سرف ترتوليان (وحتى ترتوليان لايعتبر سنيا تماما أو حسن التوازن) . لم تكن مهمته هى أن يمارس المسيحية ، وإنما كانت شيئا أهم من ذلك بكثير ، بالنسبة لعصره : وهى أن يؤكد ضرورتها .

إن سقم مزاج بودلير إنما هو أمر لا يمكن بطبيعة الحال تجاهله : ولا أحد ممن

قرأوا عمل كريبيه أو دراسة فرانسوا بورشيه السيرية الوجيزة الحديثة ، يستطيع أن ينسى هذا السقم ، وإنا لنكون متنكبين سواء السبيل لو أننا عالجناه على أنه مرض عاثر الحظ يمكن إخراجه من الحسبان ، أو حاولنا أن نعزل الصحيح عن غير الصحيح فى عمله . فبدون السقم ، ما كان ليمكن لشئ من أعماله أن يغدو ممكنا أو ذا دلالة . ونستطيع أن نكوّن من نقاط ضعفه كلاً من القوة أكبر . وهذا متضمن فى تأكيدى أنه لاصحة جوته ولا مرض بودلير بالأمر المهم فى حد ذاته ، وإنما المهم هو ما صنعه كلا الرجلين مما حباهما الله به . ففى نظر العالم ، وكذلك فى كل مسائل الحياة الخاصة ، بالمعنى الأمثل لهذه الكلمة ، كان بودلير شاذا ولا يطاق على نحو تام : رجل موهوب فى العقوق وعدم القابلية للاختلاط بالآخرين ، سريع الغضب إلى حد لا يحتمل ، ذو تصميم عنيد على أن يحيل كل شئ إلى أسوأ ما يمكن أن يكون : فإذا كانت لديه نقود بعثرها ، وإذا كان له أصدقاء أبعدهم عنه ، وإذا أوتى أى حظ حسن احتقره . كان له كبرياء الرجل الذى يستشعر فى نفسه ضعفا عظيما وقوة عظيمة . وإذ أوتى عبقرية عظيمة ، لم يكن له الميل ولا الصبر – لو أنه كانت له القدرة– على أن يتغلب على ضعفه . وإنما ، على النقيض من ذلك ، استغله لأغراض نظرية . إن أخلاقية مثل هذا السبيل يمكن أن تكون موضوعا لجدال لا ينتهى . ولكنه كان ، بالنسبة لبودلير ، سبيله إلى تحرير ذهنه ، ومنحنا التراث والدرس اللذين خلفهما وراءه .

لقد كان واحدا من أولئك الذين أوتوا قوة عظيمة ، ولكنها قوة مقصورة على المعاناة . لم يكن بوسعه أن يهرب من المعاناة ، ولم يكن بوسعه أن يتخطاها ، ولذلك جذب الألم إلى نفسه . ولكن ما استطاع أن يفعله ، بتلك القوة السلبية العظيمة وتلك الحساسيات ، هو أن يدرس معاناته . وهو ، فى هذا الحد ، يختلف تماما عن دانتى، أو حتى عن أى من شخصيات دانتى فى الجحيم . ولكننا نجد ، من الناحية المقابلة ، أن المعاناة التى من نوع معاناة بودلير تتضمن إمكانية حالة إيجابية من الغبطة . ومن المحقق أنه يوجد فى طريقة معاناته ضرب من حضور الخارق للطبيعة وفوق الإنسانى . إنه يرفض دائما ما لا يعدو أن يكون طبيعيا وإنسانيا خالصا . أو هو – بمعنى آخر – ليس بـ «الطبيعى» ولا «الإنسانى النزعة» . فإما لأنه لا يستطيع أن يؤقلم نفسه مع العالم الفعلى ، يضطر إلى أن يرفضه ، فى سبيل النعيم والجحيم ، أو هو لأنه يدرك النعيم والجحيم يرفض هذا العالم : فكلا السبيلين لتفسير موقفه قابل لأن يذاد عنه . وثمة فى أقواله قدر طيب من البقايا الرومانتيكية : إنه يقول عن الشاعر وعن القادوس ، ولكن دون اقناع ses ailes de géant l'empêchent de marcher «إن جناحيه

العملاقين يعوقانه عن السير» . غير أننا نجد فيه أيضا صدقا عن نفسه وعن العالم .
إن ملله ennui يمكن ، بطبيعة الحال ، أن يفسر ، كما يمكن تفسير كل شئ ، على ضوء علم النفس أو علم الأمراض ، ولكنه أيضا ، من وجهة النظر المقابلة ، شكل حق من أشكال الـ acedia نابع من نضال غير ناجح لبلوغ الحياة الروحية .

- ٢ -

وأجرؤ على الظن بأنه ليس من المحتمل أن نمسك - من القصائد وحدها - بما يلوح لى المعنى والدلالة الحقيقيين لذهن بودلير . إن امتياز شكلها وكمال صوغها واتساقها الظاهرى قد تضفى عليها مظهر تقديم حالة ذهنية محددة ونهائية . والواقع أنه يلوح لى أنها تمتلك الشكل الخارجى - ولكن ليس الداخلى - للفن الكلاسيكى . بل قد يجرؤ المرء على الظن بأن تلك العناية بكمال الشكل ، بين بعض الشعراء الرومانسيين فى القرن التاسع عشر ، كانت جهدا يرمون به إلى أن يسندوا أو أن يخفوا عن الأعين فوضى داخلية . والآن فإن دعوى بودلير الحقة كفنان لا تتمثل فى أنه عثر على شكل سطحى ، وإنما فى أنه كان يبحث عن شكل للحياة . ومن المحقق أنه فى الأشكال الثانوية لم يبار قط تيوفيل جوتييه ، الذى أهدى إليه قصائده ، على نحو له دلالته . ففى خير شعر جوتييه الهيّن نجد إشباعا وتوازنا بين الداخل والشكل لا نجدهما عند بودلير . لقد كانت مقدرته التكنيكية أعظم من مقدرة جوتييه ، ومع ذلك فإن محتوى مشاعره يفجر دائما وعاءها . وعدته ،التى لا أعنى بها تمكنه من الكلمات والأوزان وإنما رصيده من الصور (ورصيد كل شاعر من الصور محدود بمكان ما) ، ليست باقية على الزمن ولا كفؤة تماما . إن بغاياه وخلاسييه ويهودياته وثعابينه وقططه وجثثه تشكل جهازا لم يعش جيدا . وشاعره ، أو دون چوانه ، ينحدر من سلالة رومانتيكية يسهل ، بوضوح ، تتبعها . قارن بأزياء بودلير رصيد صور **«الحياة الجديدة» Vita Nuova** أوكا ڤالكانتى ، وستجد أن رصيد بودلير لا يعيش قدر ما عاش شعراء عدة قرون سابقة . قارنه بدانتى أوشكسپير ، على قدر ما يمكن أن يكون لمثل هذه المقارنة من قيمة ، وستجد أنه ليس شاعرا أضال منهما كثيرا فحسب ، وإنما أيضا أنه شاعر دخلت فى شعره كمية أكبر مما هو فان .

والقول بهذا لا يعدو أن يكون قولا بأن بودلير ينتمى إلى حقبة زمنية محددة . وإذ كان حتما سليل الرومانتيكية ، وكان - بحكم طبيعته - أول مناهض للرومانتيكية فى

الشعر ، فإنه – شأنه فى ذلك شأن أى شخص آخر – لم يكن بمقدوره أن يعمل إلا بالمواد التى وجدها أمامه . ولا ينبغى أن ننسى أن الشاعر الذى يعيش فى عصر رومانتيكى لا يستطيع أن يكون شاعرا «كلاسيكيا» إلا من حيث المنزع . وإذا كان مخلصا ، فلا بد له من أن يعبر ، مع وجود اختلافات فردية ، عن الحالة الذهنية العامة – لا لأن هذا واجب عليه – وإنما ببساطة لأنه لا يستطيع أن يمنع نفسه من المشاركة فيها . وفى حالة مثل هؤلاء الشعراء ، فقد يكون لنا فى كثير من الأحيان أن نتوقع أن نجد كثيرا من العون فى قراءة أعمالهم النثرية ، بل ومذكراتهم ويومياتهم : عون على حل لغز التباين بين الرأس والقلب ، الوسائل والغاية ، المواد والمثل العليا .

إن ما يحفظ شعر بودلير من مصير أغلب الشعر الفرنسى فى القرن التاسع عشر وحتى عصره وما يجعله ، كما قال مسيو ڤاليرى فى مقدمة حديثة لديوان **«أزهار الشر» Fleurs du Mal** ، الشاعر الفرنسى الحديث الوحيد الذى يُقرأ على نطاق واسع فى خارج فرنسا ، إنما هو شئ ليس من السهل الجزم به . إنه يرجع جزئيا إلى ذلك التمكن التكنيكى الذى لانكون مسرفين إذا نحن أطريناه والذى جعل شعره موضع دراسة لا تنضب للشعراء الذين تلوه ، لا فى لغته فقط . فعندما نقرأ :

Maint joyau dort enseveli
Dans les tenèbres et l'oubli,
Bien loin des pioches et des sondes;
Mainte fleur épanche à regret
Son parfum doux comme un secret
Dans les solitudes profondes,

كم من جوهرة تنام مدفونة

فى ثنايا الظلمة والنسيان

بعيدا عن متناول المعاول أو مسابر الأرض

كم من زهرة تقطر – وهى كارهة –

عطرها : عطرها الحلو مثل سر

فى أعماق الوحدة .

قد نظن ، للحظة ، أننا نقرأ قطعة من مالارميه أشد وضوحا . وإن ترتيب الكلمات

لبالغ الأصالة إلى الحد الذى قد نتغاضى معه بسهولة عن استعارته من «مرثية» جراى .
وعندما نقرأ :

Valse mélancholique et langoureux vertige !

ڤالس حزين ودورة حسية بطيئة .

نجد أننا قد أصبحنا فعلا فى باريس لا فورج . لقد منح بودلير الشعراء الفرنسيين بنفس السخاء الذى استعار به من الشعراء الإنجليز والأمريكيين . وقد ذُكر تجديده لنظم راسين بما فيه الكفاية ، وهو أمر حقيقى تماما ، وإن كان من الممكن أن يُغالى فى تأكيده حيث أنه يشفى فى بعض الأحيان على أن يكون حيلة ، غير أنه حتى بدون هذا ، كان تنوع بودلير وبراعته خليقين بأن يظلا عظيمين .

أضف إلى ذلك أنه إلى جانب رصيد الصور التى استخدمها ، والتى تلوح مكرورة ، منح الشعر إمكانات جديدة ، تتمثل فى رصيد جديد من صور الحياة المعاصرة :

Au coeur d'un vieux faubourg, labyrinthe fangeu
Ou l'humanité grouille en ferments orageux,
On voit un vieux chiffonnier qui vient , hochant la tête,
Buttant, et se cognant aux murs comme un poète

فى قلب ضاحية قديمة ، تيه موحل ،

حيث الإنسانية تشكو فى أماكن عاصفة ،

يُرى رجل مهلهل آتيا ، محركا رأسه ،

متعثرا ، متخبطا بالجدران كأنه شاعر .

فهذا يدخل شيئا جديدا ، وشيئا كاملا ، على الحياة الحديثة . (وآخر بيت أوردته ، ذلك الذى يسبق بإيجازه التهكمى كوربيير ، يمكن أن يقابل بقصيدة «بركة» Bénédic-tion بأكملها ، التى يبدأ بها الديوان) . فليس مجرد استخدام صور الحياة الشائعة ، وليس مجرد استخدام صور الحياة القبيحة لحاضرة كبيرة ، وإنما الارتفاع بمثل هذه الصور إلى **الانفعال الحاد فى لحظاته الأولى** ، بحيث يمثلها ، وفى الوقت نفسه يجعلها تمثل شيئا أكبر كثيرا من ذاتها – هو الذى مكّن بودلير من أن يخلق نمطا من التفريج والتعبير لسائر الرجال .

وهذا الابتكار اللغوى ، فى لحظة كان الشعر الفرنسى فيها على وجه الخصوص يتحرق شوقا إلى مثل هذا الابتكار ، كاف لأن يجعل من بودلير شاعرا عظيما ، وعلامة عظيمة على طريق الشعر . من المحقق أن بودلير هو أعظم مثال للشعر الحديث فى أى لغة ، لأن نظمه ولغته هما أقرب شئ خبرناه إلى التجديد الكامل . غير أن ابتكاره لموقف من الحياة لا يقل عن ذلك جذرية ولا يقل عنه أهمية . فهو الآن فى شعره ليس نموذجا يحاكى أو مصدرا يستقى منه بقدر ما هو تذكرة بذلك الواجب ، وتلك المهمة المكرسة ، واجب الإخلاص . فهو ما كان ليستطيع أن ينحرف عن إخلاص أساسى . إن المظاهر الخارجية للإخلاص (وهو ما أعتقد أنه لم يلاحظ دائما) ليست موجودة دائما فى شعره . فإن كثيرا من قصائده ، كما قلت ، لم تبتعد بما فيه الكفاية عن أصولها الرومانتيكية ، عن أبوتها البيرونية وأخوتها الشيطانية . لقد كانت «شيطانية» القداس الأسود رائجة جدا فى تلك الأيام ، وبودلير بعرضه لها إنما هو صوت عصره . ولكنى خليق بأن ألاحظ أنه فى حالة بودلير – على نحو لا نجده لدى أى شخص آخر – تفتدى هذه الصفة من جراء كونها تعنى شيئا آخر . إنه يستخدم نفس الشوارد ، ولكنه لا يتمكن من أن يقصر رمزيتها حتى على كل ما هو علـى وعـى بـه . قارنـه بويسمانز فى «ضـد الطبـيـعـة» A rebours و«فى الطريق» En route و«هناك» Là-bas . إن ويسمانز ، الذى يُعد واقعيا من الدرجة الأولى فى عصره ، لا ينجح فى جعل نزعته الشيطانية شائقة إلا عندما يعالجها من الخارج ، وعندما لا يعدو أن يصف مظهرا من مظاهر فترته الزمنية (إن كانت كذلك) . فاهتمامه بمثل هذه الشئون ، كاهتمامه بالمسيحية ، مسألة هينة الشأن . إن ويسمانز لا يعدو أن يزودنا بوثيقة . أما بودلير فما كان خليقا حتى بأن يزودنا بذلك ، لو أنه انغمس حقيقة فى تلك الشعوذة المضحكة . غير أن بودلير – من الناحية الفعلية – ليس معنيا بالشياطين والقداسات المظلمة والتجديف الرومانتيكى ، وإنما بمشكلة الخير والشر الحقيقية . وكونه يستخدم صور وألفاظ التجديف المتداولة ليس أكثر من مصادفة زمنية . ففى منتصف القرن التاسع عشر ، وهو عصر يمثله (فى خير أحواله) جوته ، عصر صخب وبرامج ومنصات وتقدم علمى ومذهب إنسانى وثورات لم تحسّن شيئا ، عصر انحطاط مطرد ، أدرك بودلير أن ما يهم حقيقة إنما هو الخطيئة والفداء . وإنه لدليل على عظمته كونه قد مضى إلى الحد الذى يمكنه من أن يمضى إليه بأمانة ، ولم يتعداه . فلدى ذهن لاحظ حالة فرنسا بعد ڤولتير واعظ بوابى القاعات Voltaire le prédcicateur des concierges ذهن رأى عالم نابليون الأصغر Napoléonle petit على نحو أشد جلاء مما فعل ذهن ڤيكتور هيجو ، ذهن لم يكن هناك – فى الوقت نفسه – ما يربطه بـSaint Sulpicerie العصر ،

يكون الاعتراف بحقيقة الخطيئة بمثابة حياة جديدة وتغدو إمكانية استحقاق اللعنة راحة بالغة العظم فى عالم من الإصلاح الانتخابى ، والاستفتاءات ، والإصلاح الجنسى ، والإصلاح فى الأزياء ، حتى لتغدو اللعنة نفسها شكلا مباشرا من أشكال الخلاص – الخلاص من ملل الحياة الحديثة ، فهى – فى نهاية الأمر – تضفى دلالة ما على العيش . وهذا ، فيما أعتقد ، هو ما يحاول بودلير أن يعبر عنه وهو ما يفصله عن البروتستانتية العصرية التى نجدها عند بيرون وشلى فالذى يستحوذ على عقل بودلير هو ، ظاهريا ، الخطيئة بمعناها السوينبرنى ، ولكنه ، فى حقيقة الأمر ، الخطيئة بمعناها المسيحى الباقى .

ومع ذلك فإن الحس بالشر يتضمن – كما قلت – الحس بالخير . وهنا مرة أخرى ، حيث يخلط بودلير فى الظاهر ، ولعله أن يكون قد خلط فعلا ، بين الشر وصوره المسرحية ، لا نجده دائما على يقين من فكرته عن الخير . فالتصور الرومانتيكى للحب لا يُستبعد تماما قط من عمله ، ومع ذلك فهو لا يستسلم له تماما قط . وفى قصيدة «الشرفة» Le Balcon التى يعدها مسيو ڤاليرى ، وأظنه مصيبا فى هذا ، واحدة من أجمل قصائد بودلير ، توجد كل الفكرة الرومانتيكية ، ولكن هناك أيضا ما هو أكثر من ذلك ، إنه السعى نحو شئ لايمكن العثور عليه فى العلاقات الشخصية ، وإن أمكن العثور عليه جزئيا من خلالها . ومن المحقق أنه فى قسم كبير من الشعر الرومانتيكى يرجع الحزن إلى استغلال الحقيقة الماثلة فى أنه ما من علاقات إنسانية تكافئ رغبات الإنسان ، ولكنه يرجع أيضا إلى عدم الإيمان بأى موضوع آخر لرغبات الإنسان سوى ذلك الذى يخفق ، لكونه إنسانيا ، فى إشباعها . إن من الضرورات غير المبهجة للوجود الإنسانى أن علينا أن «نكتشف الأمور بأنفسنا» . ولو لم يكن الأمر كذلك ، لكان تقرير دانتى كافيا للشعراء على الأقل إلى الأبد . إن بودلير يتسم بكل الأسى الرومانتيكى ، ولكنه يبتكر نوعا جديدا من الحنين الرومانسى ، ومن مشتقات حنينه : شعر الرحيل Poésie des départs وشعر غرفة الانتظار Poésie des saeles d'attente . وفى فقرة جميلة من كتابه موضوع الحديث ، كتاب «قلبى عاريا» Mon coeur mis à nu يتخيل أن السفن الجاثمة فى الميناء تقول : Quand partons-nous vers le bonheur? ولا يلبث خليفته الأهون شأنا ، لافورج ، أن يتساءل :

Comme ils sont beaux, les trains manqués

ما أجمل القطارات التى فاتت المرء .

إن شعر الهرب – ذلك الذى يدين ، فى فرنسا المعاصرة ، بقدر كبير إلى قصائد

أ.و. بارنابوث عند ڤاليرى لاربو – إنما هو ، كما فى أصله المتبدى فى هذه الفقرة لبودلير ، إدراك معتم لاتجاه الغبطة .

غير أنه فى أقلمة الطبيعى مع الروحى ، والحيوانى مع الإنسانى ، والإنسانى مع الخارق للطبيعة ، فإن بودلير لا يعدو أن يكون مفرطا إذا قيس بدانتى . وخير ما يمكن أن يقال عنه – وليس هذا بالشئ القليل – هو أنه اكتشف بنفسه ما كان يعرفه.

وفى كتابه «اليوميات الخاصة» Journaux Intimes وخاصة فى «قلبى عاريا» Mon coeur mis à nu ، يقول الكثير عن حب الرجل والمرأة . ومن أقواله المأثورة التى استرعت النظر بوجه خاص ، هذه الجملة :

La volupté unique et suprême de l'amour git dans la certitude de faire le mal

وهذا يعنى ، فيما أظن ، أن بودلير أدرك أن ما يميز علاقات الرجل والنساء عن جماع الحيوانات إنما هو معرفة الخير والشر (الخير والشر المعنويان وهما أمر مختلف عن الخير والشر الطبيعيين ، أو الصواب والخطأ البيوريتانيين) . وإذ كان يملك تصورا رومانتيكيا ناقصا مبهما للخير ، فقد أمكنه ، على الأقل ، أن يفهم أن الفعل الجنسى – من حيث هو شرّ – أشد رفعة وأقل إملالا من آلية العالم الحديث الطبيعية المبتهجة «مانحة الحياة» . لقد كانت العملية الجنسية فى نظر بودلير شيئا لا يوازى ، على الأقل، أملاّح كروتشن .

إننا ما دمنا بشرا فإن أفعالنا إما أن تكون شرا أو خيرا[1] وما دمنا نفعل الشر أو الخير فنحن بشر . ولخير – إذا استخدمنا لغة المفارقة – أن نفعل شرا من ألا نفعل شيئا . فنحن على الأقل نحقق وجودنا بالشر . من الحق أن يقال إن مجد الانسان يكمن فى قدرته على الخلاص ومن الحق قياسا على ذلك أن يقال أيضا إن مجده يكمن فى قدرته على استحقاق اللعنة . ولعل أسوأ ما يمكن أن يقال عن غالبية آثمينا – من رجال السياسة حتى اللصوص – أنهم ليسوا بشرا بما يكفى لاستحقاق اللعنة . وسواء كان ملعونا أو لم يكن ، فمسألة أخرى مختلفة بطبيعة الحال . وليس هناك ما يمنعنا من أن نصلى من أجل سكينة روحه . ففى كل معاملاته المذلة مع سائر البشر ، كان يسير آمنا فى هذه الرسالة العالية : أنه كان قادرا على استحقاق لعنة أُنكرت على ساسة باريس ورؤساء تحرير صحفها .

(١) «ألستم تعلمون أن الذى تقدمون ذواتكم له عبيدا للطاعة أنتم عبيد للذى تطيعونه إما للخطية للموت أو للطاعة للبر» – رسالة بولس الرسول إلى أهل رومية ، الإصحاح السادس ، آية ١٦ .

من المحقق أن فكرة بودلير عن الغبطة كانت أميل إلى النحول ، بل إنه فى واحدة من أجمل قصائده ، هى قصيدة «الدعوة إلى الرحلة» L' invitation au voyage لا يكاد يجاوز شعر الرحيل poésie des départs . ولأن رؤياه هنا بالغة الضيق كان هناك ، بالنسبة له ، فجوة بين الحب الإنسانى والحب الإلهى . إن حبه الإنسانى محدد وإيجابى ، ولكن حبه الإلهى غامض وغير يقينى ، ومن هنا جاء إلحاحه على شر الحب ، وقدحه المستمر فى الأنثى . ولا حاجة بنا فى هذا المضمار إلى أن نلتمس أسبابا نفسية مرضية من شأنها أن تكون ، على أحسن تقدير ، خارجة عن الموضوع . ذلك أن موقفه من النساء يتسق مع وجهة النظر التى توصل إليها . ولو أنه كان امرأة ، لما كان ثمة ريب فى أنه خليق بأن يعتنق نفس هذه الآراء فى الرجال . لقد توصل إلى إدراك أن المرأة ينبغى أن تكون ، إلى حد ما ، رمزا ولكنه لم يصل إلى نقطة تحقيق التناغم بين خبرته وحاجاته المثالية . إن ما يكمل وما يصوب «اليوميات الخاصة» Journaux Intimes على قدر معالجتها لعلاقات الرجل والمرأة ، إنما هو «الحياة الجديدة» Vita Nuova و«الكوميديا الإلهية» ولست أبالغ إذا أكدت أن نظرة بودلير إلى الحياة – على نحو ما هى – يمكن أن تدرك موضوعيا ، بمعنى أن خصائصه الفريدة تستطيع ، جزئيا ، أن تشرح نظرته إلى الحياة ولكنها لا تبررها . وهذه النظرة إلى الحياة إنما هى نظرة تتسم بالجلال وتكشف عن بطولة . لقد كانت إنجيلا لعصره وعصرنا . لقد كتب :

La vraie civilisation n'est pas dans le
gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables. tournantes.
Elle est dans la diminution des traces du peché originel.

وليس من الواضح تماما ، ما تتضمنه كلمة diminution على وجه الدقة ، هنا ، ولكن اتجاه تفكيره واضح ، ورسالته ما زالت لا تلقى قبولا إلا من قلة . وبعد ذلك بأكثر من نصف قرن خلف ت.إ. هيوم وراءه فقرة كان بودلير بحيث يوافقه عليها :

«وعلى ضوء هذه القيم المطلقة يُحكم على الإنسان بأنه أساسا محدود وغير كامل .

لقد وُهب الخطيئة الأصلية . وعلى حين أنه يستطيع فى بعض الأحيان أن ينجز أعمالا تضرب بسهم فى الكمال ، فإنه هو نفسه لا يمكنه قط أن يكون كاملا . ويستتبع هذا نتائج ثانوية معينة بالنسبة للفعل الإنسانى العادى فى المجتمع . فالإنسان ردئ أساسا ، وهو لا يستطيع أن ينجز أى شئ ذا قيمة إلا بالنظام - الخلقى والسياسى ، وعلى هذا فإن الترتيب ليس مجرد شئ سلبى وانما هو خلاق ومحرر . والمؤسسات ضرورية» .

«أرنولد وپاتر»

(١٩٣٠)

على الرغم من أن باتر يمكن أن ينسب إلى السبعينيات مثلما يمكن نسبته إلى الثمانينيات ، لأن كتابه «دراسات فى تاريخ عصر النهضة» ظهر فى ١٨٧٣ ، فقد اخترت أن أناقشه فى هذا الكتاب(١) لأن عام ١٨٨٥ - منتصف العقد - هو العام الذى نشرت فيه روايته «ماريوس الأبيقورى» ومن المحقق أن أول هذين الكتابين يمكن أن يعد الأقوى «تأثيرا» ، ولكن الآخر يمثل معلما آخر من إنتاج باتر ، متصلا بالمعلم الأول . وبديهى أنه قد ظل يكتب حتى التسعينيات ، ولكنى أشك فيما إذا كان أى إنسان خليقا بأن يعد كتبه ومقالاته التالية ذات أهمية تضارع - فى التاريخ الاجتماعى أو التاريخ الأدبى - أهمية الكتابين اللذين ذكرتهما .

إن الهدف من هذه المقالة هو الإيماء إلى اتجاه ينبع من أرنولد ، من طريق باتر ، ويؤدى إلى التسعينيات ، وشخصية نيومان تقف متوحدة ، بطبيعة الحال ، فى مؤخرة الصورة .

من الضرورى بادئ ذى بدء أن نقيم آراء أرنولد الجمالية والدينية : وفى كل من هذين الميدانين نجد - إذا جاز لنا استعارة عبارة منه لتصويبها ضده - أن ثمة عنصرا من الأدب ، وعنصرا من الدوجما . والأمر كما أحسن التعبير عنه ج.م. روبرتسون فى كتابه المسمى «إعادة تقييم لأصحاب النزعة الإنسانية المحدثين» هو أنه لم تكن لأرنولد موهبة كبيرة فى الاتساق أو التعريف ولم يكن يمتلك القدرة على الاستدلال المترابط لأى سياق طويل : فإن سبحاته إما أن تكون سبحات قصيرة أو طيرانا دائريا . وعلى ذلك فإنه ليس فى أعماله النثرية ما يثبت للتحليل الدقيق ، وقد يكون لنا أن نشعر بأن المحتوى الإيجابى لبعض كلماته بالغ الضآلة . إنه يخبرنا بأن الثقافة والسلوك هما أول شئ ، أما ما هى الثقافة والسلوك ، فذاك ما أشعر بأنى أزداد به جهلا كلما قرأته من جديد . ومع ذلك فإن أرنولد ما زال يجتذبنا ، على الأقل بكتابى «الثقافة والفوضى» «وإكليل الصداقة» . وإنى لواثق من أنه كان ناثرا أحظى بتعاطف جيلى من كارلايل أو رسكن . ومع ذلك فإنه يحتفظ بمكانه ، ويحدث تأثيراته على نفس المستوى بالضبط : بقوة بلاغته ، وتصويره وجهة نظر خاصة ، وإن لم يمكن تعريفها كلية . بيد أن إحياء

الاهتمام بأرنولد في عصرنا – وأعتقد أنه لا يقرأ ويعجب به أكثر من كارلايل ورسكن فحسب ، وإنما أكثر من باتر أيضا – أمر بالغ الاختلاف عن التأثير الذى مارسه فى عصره . إننا نذهب إليه على سبيل التجديد ، ومن أجل صحبة وجهة للنظر قريبة من وجهة نظرنا ، ولكن ليس كحواريين . وعلى ذلك فإن الكتابين اللذين ذكرتهما هما أصلح كتبه للقراءة وحتى كتاب «مقالات فى النقد» لايمكن قراءته كثيرا ، أما «الأدب والدوجما» و«الله والكتاب المقدس» و«مقالات أخيرة عن الكنيسة والدين» ، فقد أدت دورها ولا تكاد تقرأ كاملة. إنه يحاول فى هذه الكتب شيئا لابد أن يكون لا شخصيا على نحو صارم : وفيها تكون القدرة على الاستدلال أمراً مهما ، ولكنها تخذله . أضف إلى ذلك أن لدينا الآن من المحدثين من يحلون ذات المشكلة التى وضعها أرنولد هناك لنفسه ، وهم أو بعضهم أبرع من أرنولد وأكثر تفننا فى هذا النوع من التبرير العقلى . وعلى ذلك – وهذه أول نقطة أود أن أبرزها – فإن مفهومه للثقافة قد عاش خيرا من مفهومه للسلوك ، لأنه أقدر على أن يعيش رغم غموض التعريف . بيد أن كلا الثقافة والسلوك قد كان مهما لعصره .

إن للثقافة ثلاثة أوجه ، حسب الطريقة التى ننظر بها إليها فى كتاب «الثقافة والفوضى» أو فى كتاب «مقالات فى النقد» أو بالمعنى المجرد . وإنما فى أول هذين الكتابين ، تتجلى الثقافة فى خير أحوالها . والسبب واضح . فالثقافة تنهض هناك إزاء خلفية مضادة فيها بنود محددة من الجهل والابتذال والتحيز . والكتاب ، من حيث هو هجو لألوان فجاجة الطابع الصناعى لعصره ، مثالى فى بابه . وإذا قارناه بكارلايل ، لاح أشبه بالتفكير الواضح ، ومن المؤكد أنه أوضح منه تعبيرا . وإن رسكن – حين يقارن بأرنولد – كثيرا ما يلوح طويلا لدرجة الإملال ، ونكدا . لقد علم أرنولد النثر الإنجليزى الرامى إلى العرض والنقد تحكما وتهذيبا كان بحاجة إليهما وقلما نتساءل ، فى هذا الكتاب ، عن معنى الثقافة ، لسبب طيب هو أنه لا حاجة بنا إلى ذلك . وحتى عندما نقرأ أن الثقافة «دراسة للكمال» لا نرفع ، عند تلك النقطة ، حاجبا لكى نعجب بالقدر الذى يبدو أن الثقافة قد انتحلته من الدين . ذلك أننا قد سمعنا ، قبل ذلك بفترة قصيرة ، شيئا عن «إرادة الله» أو عن شركة مساهمة تدعى «العقل وإرادة الله» وبعد ذلك سرعان ما يقدم إلينا مستر برايت ومستر فردريك هاريسون باعتبارهما نقيضين للثقافة . وإذ تظهر الثقافة بهذه الطريقة ، بين إرادة الله ومستر برايت ، تكون واضحة المعالم هنا بما يمكن من تبينها .

إن كتاب «الثقافة والفوضى» يقف على نفس الجانب الذى يقف فيه كتابا «الماضى

والحاضر» و«حتى هذا الأخير» . وفكره في الواقع ليس بأوضح منهما – وهذا سبب من الأسباب التي جعلت أرنولد وكارلايل ورسكن أقوياء التأثير إلى هذا الحد ، فإن انضباط التفكير واكتماله لا يؤديان دائما إلى إحداث تأثير . (من الحق أن أرنولد قد قدم شيئا آخر : فقد ولد ضربا من الإيهام بالدقة والوضوح ، بمعنى أنه ظل يجهر بأن هاتين الصفتين بمثابة مثل أعلى على الأسلوب أن يطمح إليه)

من المحقق أن أنبياء الفترة السابقة مباشرة لتلك المفروض أني أكتب عنها قد امتازوا في الاستنكار (كل بطريقته) أكثر منهم بالبناء ، وكل منهم ، على طريقته الخاصة ، يمكن اتهامه بالمشاكسة . وإن فكرة ، كفكرة الثقافة ، لمعرضة إلى أن تفضي إلى نتائج . ما كان صاحبها ليستطيع أن يتنبأ بها ، ومن المحتمل أنه ما كان ليميل إليها . ففي المقالات تبدأ الثقافة في أن تلوح متعاظمة قليلا – ولا أقول «تبدأ» بمعنى زمني – ومصابة بفقر في الدم قليلا . وأينما ظهر سير تشارلز أورلي ومستر روب ، كان ثمة حياة أكبر مما في نقد (أرنولد) الأشد اتساما بالطابع الأدبي . وأعتقد أن أرنولد ، في نهاية المطاف ، يكون في خير أحواله في التهكم وفي اعتذاريات الأدب ، في دفاعه وجهره باتجاه تدعو الحاجة إليه .

وعندنا ، كما قلت ، فإن أرنولد صديق أكثر مما هو قائد . لقد كان نصيرا لـ«الأفكار» ، وإن لم نعد نحمل أغلب أفكاره على محمل الجد . إن مفهومه للثقافة يجعلها عاجزة عن مد يد العون أو عن إلحاق الضرر . ولكنه ، على الأقل ، سابق إلى ما يدعى الآن المذهب الإنساني ، الذي لابد من أن أقول شيئا عنه هنا ، على الأقل لكي أقابل وأقارن بينه وبين جمالية باتر . أما إلى أي حد قد كان أرنولد مسئولا عن مولد المذهب الإنساني ، فأمر يصعب أن يقطع المرء فيه برأي . وبوسعنا ، على الأقل ، أن نقول إنه يخرج من عقيدته بطريقة طبيعية جدا ، وأن تشارلز إليوت نورتون مسئول إلى حد كبير عن صورته الأمريكية ، وأن أرنولد ، بالتالي ، سلف آخر محتمل . بيد أن المشابهات أظهر من أن تتجاهل ، والفرق بينهما هو أنه قد كان بوسع أرنولد أن يتبنى شيئا بالغ الاختلاف في ظاهره – هو وجهة نظر ولتر باتر إلى الحياة . ووجه الشبه هو أن الأدب أو الثقافة قد جنحا – مع أرنولد – إلى أن يغتصبا مكان الدين . ومن إحدى وجهات النظر ، فإن نظرية أرنولد في الفن ، ونظريته في الدين متناغمتان تماما ، والمذهب الإنساني لايعدو أن يكون البناء الأكثر اتساقا . إن كتابات أرنولد النثرية تقع في قسمين : كتاباته عن الثقافة وكتاباته عن الدين . وكتبه عن المسيحية يلوح أنها لاتعدو أن تقول – المرة تلو المرة – مالا يزيد عن أن العقيدة المسيحية ، بطبيعة الحال ،

متعذرة على رجل الثقافة . وهى سلبية على نحو ممل . ولكنها سلبية على نحو فريد : فهدفها هو أن تؤكد أن انفعالات المسيحية يمكن وينبغى الحفاظ عليها دون الاعتقاد . ومن هذه القضية يمكن لنمطين مختلفين من البشر أن يستخلصا نمطين مختلفين من النتائج : ١ - أن الدين أخلاق ٢ - أن الدين فن . وتأثير حملة أرنولد الدينية إنما ينزع إلى فصل الدين عن الفكر.

وفى أرنولد ذاته كان ثمة عنصر قوى من الأخلاق التطهرية ، كما فى أغلب معاصريه ، مهما يكن من تباينهم . وإن قوة شعوره الخلقى - وربما كان لنا أن نضيف : عماه أيضا - قد حالت بينه وبين أن يرى مدى الغرابة التى تبدو عليها شذرات البناء الذى قوضه بهذا الطيش . يقول : «إن قوة المسيحية إنما كانت كامنة فى الوجدان الهائل الذى استثارته» ، دون أن يدرك البتة أن هذه نصيحة بأن يحصل المرء من المسيحية على كل النشوة الوجدانية التى يقدر عليها دون أن يأبه للإيمان بها ، ودون أن يقرأ المستقبل لكى يتكهن بكتاب «ماريوس الأبيقورى» وأخيرا بكتاب «من الأعماق» De Profundis . أضف إلى ذلك أنه فى كتبه التى تعالج المسيحية يلوح مصمما على أن يمثل - فى ذاته - لألوان ضيق الأفق التى يلومها فى الآخرين . يقول فى تصدير كتابه «الله والكتاب المقدس» بلهجة احترام كما لو كان يورد مسيورنان ذاته : «إن مسيودى لافيلى مندهش ، كما قد يكون لأى كاثوليكى حصيف أن يندهش ، من تلك الدرجة الأعلى من الحرية والنظام والاستقرار والجدية الدينية للأمم البروتستانتية، إذا قورنت بالأمم الكاثوليكية» ويمضى قائلا فى رضاء : «إن دينهم قد جعل منهم ما هم عليه» ولست معنيا هنا بالاختلافات الحقيقية بين الكاثوليكى والبروتستانتى ، وإنما فقط بالنغمة التى يصطنعها أرنولد فى هذا التصدير وطوال الكتاب ، والتى ليست - بحال من الأحوال - أكثر ليبرالية من نغمة سير تشارلز أدرلى أو مستر روبك أو «الانجليزى العظيم عريض المنكبين عند مستر تنسون» . ويهزأ (فيما يبدو) بهربرت سپنسر لأنه أحل مالا سبيل لمعرفته محل الله ، غير مدرك تماماً أن ما يدعوه بالأبدى غير أنفسنا ينتهى بالضبط إلى نفس النتيجة التى ينتهى إليها مالا سبيل لمعرفته . وعندما نقرأ أحاديث أرنولد عن الدين نعود لتمحيص تصوره للثقافة ببعض الشك .

ذلك أن تصور أرنولد للثقافة - وهو ، للوهلة الأولى ، بالغ الاستنارة والتواضع والعقل - يسير على نحو بالغ اللياقة فى صحبة إرادة الله إلى الحد الذى قد نغفل معه عن حقيقة مؤداها أنه يجنح إلى تنمية قواعده وحدوده الصارمة الخاصة : «من المحقق أن الثقافة لن تجعلنا قط نفكر أن من الأساسى للدين أن تكون فى نظام

كنيستنا «سلطة شعبية من كبار السن» ، كما يدعوها هوكر ، أو أن تكون لنا سلطة أسقفية» .

من المحقق أن «الثقافة» في ذاتها لاتستطيع قط أن تجعلنا نظن هذا بأكثر مما تستطيع أن تجعلنا نظن أن نظرية الكم أساسية لعلم الطبيعة : ولكن الأناس المهتمين بمثل هذه المسألة ، أساسا ، مهما يكن من ثقافتهم ، يعتنقون أحد الرأيين أو الآخر بقوة ، وأرنولد إنما يؤكد - في الواقع - أن كل الاختلافات اللاهوتية والكهنوتية عديمة القيمة بالنسبة للثقافة. ولكن هذا أقرب إلى أن يكون عقيدة قطعية إيجابية تعتنقها الثقافة . وعندما نتناول «الثقافة والفوضى» في يد ، «والأدب والعقيدة القطعية (الدوجما)» في يد أخرى ، يخيم على عقولنا تدريجيا ظلام شك في أن اعتراض أرنولد على المنشقين راجع - جزئيا - إلى أنهم يتمسكون بقوة بما يؤمنون به ، وجزئيا إلى أنهم ليسوا حاملي ماجستير في الآداب من جامعة أكسفورد . وقد كان يخلق بأرنولد ، كحامل ماجستير في الآداب ، أن يدقق قليلا في استخدامه للكلمات . ولكنه في تصديره للطبعة الثانية من **الأدب والعقيدة القطعية** يقول :

«تعلن الجارديان (الحارس) أن «معجزة التجسد» هي «الحقيقة الأساسية» بالنسبة للمسيحيين . وما أغرب أن تقع على عاتقي مهمة تبصير الجارديان (الحارس) بأن الشيء الأساس بالنسبة للمسيحيين ليس التجسد وإنما محاكاة المسيح ! »

وعلى حين نتساءل عما إذا كانت «محاكاة» أرنولد حتى قطعة جيدة من التقليد ، نلاحظ أنه يستخدم كلمتي الحقيقة والشيء على أن كلا منهما يمكن أن تحل محل الأخرى ، وقد كانت أدنى معرفة بالميدان الذي انطلق فيه باحثا خليقة بأن تخبره بأن «الحقيقة الأساسية» في علم اللاهوت ، و«الشيء الأساس» في رطانته الخاصة الفضفاضة ، أمران لامحل للمقارنة بينهما .

والأثر الكلي لفلسفة أرنولد هو أن يضع الثقافة مكان الدين ، ويترك الدين نهبا لفوضى المشاعر . فالثقافة اصطلاح لا يستطيع كل إنسان أن يفسره على النحو الذي يهواه فحسب ، وانما لا بد له - بالتأكيد - من أن يفسره على نحو ما يستطيع . وهكذا نجد أن إنجيل باتريلي بشكل طبيعي نبوءة أرنولد .

وحتى قبل أن تبدأ السبعينيات يلوح أن باتر كان قد كتب ، وإن لم يكن قد نشر ، هذه الكلمات :

«إن النظرية أو الفكرة أو النسق التى تتطلب منا التضحية بأى جزء من هذه الخبرة ، فى سبيل اهتمام ما ، لا نستطيع ولوجه ، أو أخلاقية مجردة ما ، لم تطابق بينها وبين أنفسنا ، أو مالا يعدو أن يكون من قبيل المواضعات ، لاحق حقيقى لها علينا»[1]

وعلى الرغم من أن باتر كان أكثر صراحة فى رفضه أى مقياس غير الإنسان لكل الأشياء فإنه فى الواقع لايقول ما هو أكثر تخريبا من كلمات أرنولد التالية :

«إن الثقافة – إذ تسعى فى تنزه عن الغرض ورميها إلى الكمال إلى رؤية الأمور كما هى عليه فى الواقع – تريناكم أن الجانب الدينى فى الإنسان كريم ومقدس ، رغم أنه لايستوعب كل الإنسان . ولكن على حين تعترف الثقافة بجلال الجانب الدينى فى الإنسان ، تجعلنا نتجنب تصورا غير كاف لمجموع الإنسان»

وعلى هذا فالدين لا يعدو أن يكون «جانبا فى (كذا Sic) الإنسان» ، جانبا لابد له – إذا كان لنا أن نقول ذلك – من أن يلزم مكانه . بيد أننا عندما نتوجه إلى أرنولد متسائلين عن ماهية «مجموع الإنسان» ، حتى نرمى نحن أيضا إلى مثل هذا الاكتمال الجذّاب ، لا يخبرنا بشئ أكثر مما يخبرنا عن «سر» يسوع الذى لديه عنه الكثير .

إن انحطاط الفلسفة والدين ، الذى بدأه أرنولد ببراعة ، يواصله باتر بكفاءة . يقول فى خاتمة ١٨٧٣ لكتاب «عصر النهضة» : «إن الخدمة التى تؤديها الفلسفة والدين وكذلك الثقافة للروح الإنسانية هى أن توقظها على ملاحظة حادة ومتطلعة» ويقول : «لن يكون لدينا – بالكاد – وقت لإنشاء نظريات عن الأشياء التى نراها ونلمسها» . ومع ذلك فإن علينا أن «نختبر الآراء الجديدة بحب استطلاع» ، وهكذا ينبغى أن تكون الآراء التى نختبرها – إذا كانت لها أى صلة بالنظريات ، وإلا أن تكون قائمة كلية على النزوة وعدم المنطق – هى فقط تلك التى يقدمها ، لكى نستمتع بها ، نوع أدنى من الكادحين العاجزين عن الاستمتاع بحياتنا الحرة ، لأن كل وقتهم ينقضى («ونحن ليس لدينا بالكاد وقت») فى إنشاء نظريات . ومرة أخرى ليس هذا سوى نمو لأبيقورية أرنولد الذهنية .

ولو لم تكن لباتر ملكة واحدة حرم منها أرنولد ، لما كان لتعديله نظرة أرنولد إلى الحياة كبير تشويق . لقد كان ذا ذوق فى فن التصوير ، والفنون التشكيلية ، وبخاصة

(١) فى إيرادى من كتاب «عصر النهضة» ، أستخدم الطبعة الأولى طوال مقالتى .

فن التصوير الإيطالى ، وهو موضوع عَرّف رسكن الأمة به . وكان ذا خيال بصرى ، وقد اتصل أيضا بجيل من الكتاب الفرنسيين غير الذى كان أرنولد يعرفه ، وكانت بيوريتانية أرنولد المتحمسة مخففة فيه إلى حد كبير ، ولكن حماسه للثقافة كان يعادل حماس أرنولد قوة . وعلى ذلك فإن استيلاءه الفريد على الدين وضمه إلى الثقافة جاء من ناحية أخرى : ناحية الوجدان ، والإحساس يقينا . ولكنه فى قيامه بهذا الاستيلاء لم يكن يفعل إلا ما رخص أرنولد به .

إن «ماريوس الأبيقورى» تمثل ، بالتأكيد ، أحد أوجه العلاقات المتذبذبة بين الدين والثقافة فى انجلترا منذ الإصلاح ، ولهذا السبب كان عام ١٨٨٥ عاما مهمّا . فنيومان ، بتركه الكنيسة الأنجليكانية ، قد ولى ظهره لأوكسفورد ، ورسكن ، الذى كان ذا حساسية صادقة لبعض طرز الفن والمعمار ، قد نجح فى إرضاء طبيعته بترجمته كل شئ ، مباشرة ، إلى مصطلحات الأخلاق . فأبخرة كارلايل الدينية المبهمة ، وغضب رسكن الاجتماعي الأشد حدة والأكثر ثقافة ، تستسلم أمام عذوبة أرنولد المغرية . أما باتر فتنوع جديد .

ونحن معرضون للخلط إذا نحن دعونا هذا التنوع الجديد «الجمالى» . فقد كان باتر ، كسائر الكتاب الذين ذكرتهم لتوى (باستثناء نيومان) ، أخلاقيا . وإذا كان الجمالى ، كما يقول «معجم أكسفورد» ، «شخصا يجهر بتذوقه للجميل» ، فإنه يكون ثمة تنويعان على الأقل : أولئك الذين يكون جهرهم جهير الصوت ، وأولئك الذين يكون تذوقهم بالغ الاحترافية . ونحن حين نرغب فى أن نفهم فن التصوير لا نتجه إلى أوسكار وايلد طالبين العون . فإن لدينا متخصصين كمستر برنسون أو مستر روجر فراى . وحتى في ذلك الجزء من عمله الذى لا يمكن إلا أن يدعى نقدا أدبيا يكون باتر دائما أخلاقيا فى المحل الأول ، ففى مقالته عن ورد زورث يقول :

«إن تناول الحياة بروح الفن معناه أن نجعل من الحياة شيئا تتطابق فيه الوسائل والغايات . وتشجيع مثل هذا التناول هو الدلالة الأخلاقية الحقة للفن والشعر» .

لقد كانت هذه هى فكرته : أن يجد «الدلالة الأخلاقية الحقة للفن والشعر» ومن المحقق أنه مما لايتعارض مع تصنيف كاتب من الكتاب ، كأخلاقى ، أن يكون حديثه عن الأخلاق باعثا على الشك أو ملتويا . فإن لدينا اليوم شاهدا على هذا فى شخص المسيو أندريه جيد . وكما يحدث دائما فى لوحاته التخيلية ، كثيرا ما نجد أن باتر فى

اختياره كتابا آخرين موضوعا لدراساته النقدية ، يميل إلى أن يؤكد كل ما هو مرضى أو مرتبط بالعلة الجسدية . ودراسته الجديرة بالإعجاب لكولردج محملة بهذا الانجذاب:

(يقول عن كولردج) «أكثر من تشايلد هارولد ، وأكثر من ڤرتر ، وأكثر من رينيه نفسه ، نجد أن كولردج ، بما أداه وما كانه وما أخفق فى أن يؤديه ، يمثل ذلك السخط والتعب والحنين الذى لا ينضب له معين ، وذلك الأسى اللانهائى ، والذى تتردد أصداء أوتاره فى كل أدبنا الحديث»

وعلى هذا النحو نجده ، مرة أخرى ، فى مقالته عن پسكال ، يؤكد جانب المرض وتأثيره فى فكره . ولكننا نشعر ، على نحو ما ، بأن ما هو مهم فى پسكال قد فات باتر . فليست المسألة هى أنه يعالج الفلاسفة «بروح الفن» على وجه الدقة ، لأننا عندما نقرأ ما يقوله عن ليوناردو أو جيورجيونى ، نشعر بأن لديه نفس هذا النوع من الانشغال الذى يعترض الطريق بينه وبين الموضوع ، كما هو فى حقيقة الأمر . فهو ، بطريقته الخاصة ، يعظ عن ليوناردو أو جيورجيونى ، عن الفن اليونانى أو عن الشعر الحديث . وقولته الشهيرة : «أما عن هذه الحكمة ، فالعاطفة الشعرية ، والرغبة فى الجمال ، وحب الفن للفن تضرب فيها بأوفر سهم ، ذلك أن الفن يأتيك جاهرا صراحة بأنه لا يعطيك شيئا سوى أعلى نوعية للحظاتك إذ تمر ، ولأجل هذه اللحظات ، ببساطة» هى - فى حد ذاتها - نظرية فى علم الأخلاق ، فهى ليست معنية بالفن وإنما بالحياة . وبديهى أن النصف الثانى من الجملة غير صادق ، على نحو واضح ، أو هو - إذ يصدق على كل شئ إلى جانب الفن - بلا معنى ، ولكنه تقرير جاد فى الأخلاق . وقد كانت المعارضة التى استقبلت بها هذه النسخة الأولى من خاتمة كتاب : «عصر النهضة» اعترافا عادلا ، ضمنا ، بهذه الحقيقة . إن (عقيدة) «الفن للفن» هى من نسل ثقافة أرنولد ، ولا نستطيع أن نغامر بالقول إنها تحريف لعقيدة أرنولد إذا تذكرنا كم أن هذه الأخيرة بالغة الغموض والإبهام .

عندما يكون الدين فى حالة ازدهار ، وعندما يكون عقل المجتمع ، بأكمله ، صحيحا على نحو معتدل ، ومرتبا ، يكون ثمة اتصال سهل وطبيعى بين الدين والفن . ففقط عندما يغدو الدين متراجعا ومحصورا ، جزئيا ، وعندما يستطيع رجل كأرنولد أن يذكرنا ، بصرامة ، أن الثقافة أوسع نطاقا من الدين نحصل على فن دينى ومع الوقت على «دين جمالى» . ولا ريب فى أن باتر كان ، منذ طفولته ، ذا ميل دينى ، وطبيعى أن

يكون ذلك لكل ما هو طقسي واحتفالي . من المؤكد أن هذا جزء حقيقي ومهم من الدين وعلى ذلك لايمكن اتهام باتر بعدم الاخلاص و«الجمالية» . فموقفه ينبغي أن يُنظر إليه من حيث علاقته بقواه الذهنية ، ولحظته الزمنية ، سواء بسواء . لقد كان ثمة رجال مثله ، ولكن دون أن يملكوا موهبته في الأسلوب ، وكان أمثال هؤلاء الرجال من بين أصدقائه . وفي صفحات توماس رايت يلوح باتر ، أكثر من غالبية أصدقائه الأتقياء ، مضحكا قليلا . لا ريب في أن إيمانه بمبادئ الكنيسة العليا مختلف تماما عن إيمان نيومان وبسي ، وكتاب الرسائل ، الذين كانوا ، في غمرة حماسهم للأسس القطعية ، غير مبالين على نحو فريد بالتعبيرات المحسوسة عن السنة . وكذلك كان إيمانه مختلفا عن إيمان القس الذي في أبرشية حي شعبي . لقد كان «مسيحيا بطبيعته» — ولكن في نطاق حدود بالغة الضيق ، وكانت باقي جوانبه هي نفس محاضر أوكسفورد المثقف ، وحواري أرنولد ، الدين في نظره مسألة شعور ، وميتافيزيقا ، لا أكثر . ولما كان عاجزا عن الاستدلال المستمر لم يستطع أن يأخذ الفلسفة أو اللاهوت مأخذ الجد، كما أنه – لكونه أخلاقيا في المحل الأول – كان عاجزا عن أن يرى أي عمل فني ، ببساطة ، على ما هو عليه .

إن «ماريوس الأبيقوري» تمثل تلك النقطة من التاريخ الإنجليزي التي تزامن فيها دحض المثقفين والقيادة الفكرية للدين المنزل مع تجدد الاهتمام بالفنون البصرية . وهذا الكتاب هو أكثر محاولات باتر لكتابة عمل أدبي إعناتا . ذلك أن «أفلاطون والأفلاطونية» يمكن تقريبا أن ينحل إلى سلسلة من المقالات . ورواية «ماريوس» في حد ذاتها غير متسقة ، ومنهجها هو القيام بعدد من الانتفاضات الجديدة ومضمونها خليط من علم الدارس الكلاسيكي وانطباعات الزائر الحساس عن إيطاليا في الإجازة ومغازلة متطاولة للطقوس . وحتى أ. بنسون الذي يستخلص من الكتاب أقصى ما يمكن استخلاصه ، يلاحظ في قطعة من النقد الممتاز :

«ولكن نقطة الضعف في القضية هي أنه بدلا من توكيد قدرة التعاطف ، أو تصور المحبة المسيحية ، التي تميز المسيحية عن جميع الأنساق الدينية الأخرى ، فإن ماريوس – بعد كل شئ – إنما يهتدي أو يقترب من عتبة الإيمان وذلك بتأثير جاذبيته الحسية ، واحتفالاته الطقسية ، أي العنصر الذي تشترك فيه المسيحية مع جميع الأديان ، والذي هو – أساسا – بشري من حيث الطابع . والأكثر من ذلك أنه حتى السلام الذي يتبينه ماريوس في المسيحية هو السلام الفلسفي القديم مرة أخرى».

فهذا نقد رجيح . ولكن – وهذه نقطة لم تكن من شأن دكتور بنسون هناك – من المؤكد أنها ميزة في باتر ، وميزة تستحق أن يعترف له بها : أن يكون قد أوضح المسائل . وديانة ماثيو أرنولد أكثر تشوشا ، لأنه يخفي – وراء دخان تحيز معنوي قوي ولا عقلاني – ذات ، أو مالا يفضل ، الرواقية والقورينائية ، للدارس الكلاسيكي الهاوي . إن أرنولد يهلن ويعبرن على التوالي ، وإنه مما يُذكر لباتر أنه قد هلن فقط.

وقد كان باتر ، كما يقر الدكتور بنسون صراحة ، لايكاد يعرف شيئا عن لب العقيدة المسيحية . وقد يذهب المرء أيضا إلى أن عقله لم يكن قويا بالدرجة التي تمكنه من أن يمسك – أعني : أن يمسك بصلابة كثير من الدارسين الكلاسيكيين، ممن لن تشتهر أسماؤهم قط شهرة باتر – بلباب الأفلاطونية أوالأرسطاطاليسية أو الأفلاطونية الجديدة . وعلى ذلك فإنه ، أو ماريوس ، يتحرك غير عابئ بالنشاط الذهني الذي كان يدمج ، آنذاك ، الميتافيزيقا اليونانية في الموروث المسيحي ، كما كان غير عابئ بوقائع الحياة الرومانية ، التي نرى لمحة منها عند پترونيوس ، أو حتى في كتاب ككتاب ديل عن حكم ماركوس أوريليوس . إن ماريوس لا يعدو أن ينساق نحو الكنيسة المسيحية ، إذا أمكن القول بأنه يتحرك أساسا ، ولا يلوح أن لديه ، أو لدى مؤلفه ، أي فكرة عن الهوة التي ينبغي عبورها بين تأملات أوريليوس والإنجيل. ويظل ماريوس ، حتى النهاية ، مجرد روح نصف مستيقظة . وحتى عند موته ، في قلب الاحتفالات التي ينعم بها ، يتأمل مؤلفه قائلا : «كثيرا ما تخيل قديما أن عدم وفاة المرء ، في يوم مظلم أو ممطر ، قد يكون في حد ذاته لطفا أو جميلا ملطفا قليلا» مذكرا أذهاننا بـ«ترعرع البنفسج من المقبرة» في خاتمة «عصر النهضة» وموت فلاڤيان .

تحدثت عن الكتاب على أنه يملك بعض الأهمية . ولكني لا أعني أن أهميته ترجع إلى أي تأثير يكون قد أحدثه . فلست أعتقد أن باتر في هذا الكتاب قد أثر في عقل واحد ، من الدرجة الأولى ، في جيل تال . إن نظرته إلى الفن ، كما عبر عنها في كتاب «عصر النهضة» ، قد طبعت بطابعها عددا من الكتاب في التسعينيات وولدت بعض الخلط بين الحياة والفن ليس بريئا تماما من المسئولية عن بعض الحيوات الفوضوية . إن نظرية «الفن للفن» (إذا كان يمكن دعوتها نظرية) ما زالت سليمة على قدر ما يمكن حملها على أنها حث للفنان على ألا يخرج عن حدود وظيفته : ولكنها لم تكن قط ولا يمكن أن تكون قط سليمة بالنسبة للمتفرج أو القارئ أو السامع . أما إلى أي مدى

أعان كتاب «ماريوس الأبيقورى» على بعض «اهتداءات» فى العقد التالى ، فذاك مالا أدريه : غاية الأمر أنى أشعر بأنى على يقين من أنه لم تكن له أى صلة بالتيار المباشر للنمو الدينى . وعلى قدر ما يتصل الأمر بذلك التيار - أو بتيار مهم - فإن كتاب «ماريوس» أقرب كثيرا إلى أن يكون مجرد نتيجة لاتصال باتر - وهو اتصال ليس أشد صميمية من اتصال ماريوس نفسه - بشئ كان يحدث ، وكان خليقا بأن يظل يحدث ، بدونه .

إن الأهمية الحقيقية للكتاب إنما تتمثل - فيما أظن - في كونه وثيقة لإحدى اللحظات فى تاريخ الفكر والحساسية فى القرن التاسع عشر . إن تحلل الفكر فى ذلك العصر وانعزال الفن والفلسفة والدين وعلم الأخلاق والأدب قد قطعتهما عدة محاولات سرابية لتحقيق مركبات ناقصة . غدا الدين أخلاقيا ، والدين فنا ، والدين علما أو فلسفة . وبذلت عدة محاولات خاطئة لتحقيق مزاوجات بين فروع من الفكر متنوعة ، ولكن هذه المزاوجات كانت معوقة ، من كل ناحية ، تعويق الانفصالات . إن الممارسة الصائبة لعقيدة «الفن للفن» إنما هى تفانى فلوبير أو هنرى چيمز ، وباتر لاينتمى إلى هذا النوع من الرجال وإنما الأحرى أنه ينتمى إلى كارلايل ورسكن وأرنولد ، وإن يكن أدنى منهم مرتبة قليلا . ورواية «ماريوس» ذات دلالة أساسا من حيث هى تذكرة بأن ديانة كارلايل أو ديانة رسكن أو ديانة أرنولد أو ديانة تنسون أو ديانة براوننج لاتكفى . إنها تمثل ، وباتر يمثل أكثر من كولردچ الذى كتب عنه هذه الكلمات : «ذلك السخط ، والتعب ، والحنين الذى لا ينضب له معين ... والذى تتردد أصداء أوتاره فى كل أدبنا الحديث» .

من "فرانسيس هربرت برادلى"

(١٩٢٧)

إنه لمن الأمور غير المعهودة أن كتابا فى مثل شهرة كتاب برادلى «دراسات أخلاقية»[١] وقوة تأثيره ، يظل نافدا من الأسواق مثل هذاالوقت الطويل . وقد ظهرت طبعة وحيدة منه فى ١٨٧٦ : ولم يهتز قط رفض برادلى إعادة طبعه . لقد كتب عام ١٨٩٣ ، فى حاشية من كتابه «المظهر والواقع» ، هذه الكلمات المميزة له : «أشعر بأن ظهور كتب أخرى ، واضمحلال الخرافات التى كان كتابى ، إلى حد كبير ، مصوبا إليها ، قد تركا لى الحرية فى أن أفعل ما يرضينى فى هذه المسألة» . وإن تواريخ كتبه الثلاثة : «دراسات أخلاقية» (١٨٧٦) ، و«أصول المنطق» (١٨٨٣) ، و«المظهر والواقع» (١٨٩٣) لاتدع مجالا للشك فى أنه كان يجد متعة فريدة فى التفكير ، وليس فى عادة تأليف الكتب الأكثر شيوعا . وقد ظل برادلى يتخذ دائما – بما سيظل فى نظر من لم يكونوا يعرفونه مزيجا غريبا من الاتضاع والتهكم – موقفا يتسم بالتهيب البالغ إزاء عمله . فكتابه «دراسات أخلاقية» كما قال لنا (أو كما قال لآبائنا) لم يكن يهدف إلى «إقامة مذهب فى الفلسفة الخلقية» . وأول كلمات فى تصديره لكتابه «أصول المنطق» هى : «لا يدعى هذا العمل أنه يقدم أى معالجة منهجية للمنطق» : وهو يبدأ تصديره لكتابه «المظهر والواقع» بهذه الكلمات : «وصفت العمل التالى بأنه مقالة فى الميتافيزيقا غير أنه ، لا شكلا ولا مدى ، يحقق فكرة مذهب» . إن العبارة ، فى كل كتاب ، تكاد ألا تختلف ، والكثير من القراء – إذ يستبقون فى أذهانهم تورية برادلى الجدلية ، وحماسه الواضح لاستخدامها ، وعادته فى إحراج خصمه بالإقرار فجأة على نفسه بالجهل وبالعجز عن الفهم أو عن التفكير المستغلق – قد انتهوا إلى أن هذا مجرد وضع مسرحى ، بل ووضع تنقصه الحيطة بعض الشئ . غير أن الدراسة الأعمق لعقل برادلى تقنعنا بأن تواضعه حقيقى ، وأن توريته الساخرة إنما هى سلاح رجل متواضع وعلى درجة عالية من الحساسية . ومن المحقق أنه لو كان هذا وضعا مسرحيا لما عاش كل

(١) «دراسات أخلاقية» تأليف ف . هـ . برادلى ، وسام الاستحقاق ، دكتوراه فى القانون ، الطبعة الثانية (أكسفورد : مطبعة كلارندون ، لندن : ميلفورد) .

هذه الفترة التى عاشها . علينا أن ندرس ، إذن ، طبيعة تأثير برادلى والسبب فى أن كتاباته وشخصيته تفتن من تفتنهم ، وحقه فى البقاء على الزمان .

من المؤكد أن أحد أسباب السلطان الذى مازال يمارسه ، فضلا عن حقه الذى لا نزاع عليه فى البقاء على الزمان ، موهبته العظيمة فى الأسلوب . إنه أسلوب مثالى لأغراضه - وأغراضه أكثر تنوعا مما يظن عادة . وقد حال كماله بينه وبين نيل أى مكانة بارزة فى منتخبات النثر وكتيبات الأدب ، حيث أنه ملتحم بمادته التحاما كاملا . إن أعمال رسكن ممتعة جدا حين تُقرأ ، على شكل نتف ، حتى من كثيرين ليس لديهم ذرة اهتمام بالأشياء التى كان رسكن مهتما بها كل هذا الاهتمام الحار . ومن ثم فإنه يعيش فى كتب المنتخبات ، على حين سقطت كتبه فى غمرة إهمال لا تستحقه . أما كتب برادلى فلا يمكن أن تسقط فى غمرة هذا الإهمال قط ، لأنها لن تبلغ قط هذه الشهرة السيئة . إنها لا تصل إلا إلى أيدى من هم مؤهلون لتناولها باحترام . غير أنه ربما كان الفرق الأعمق بين أسلوب كأسلوب برادلى . وأسلوب كأسلوب رسكن إنما هو مزيد من الصفاء وتركيز الهدف ويشعر المرء بأن حدة رسكن الانفعالية هى ، جزئيا ، انحراف لشئ أحبط فى الحياة ، على حين أن برادلى - كنيومان - هو ما هو ، مباشرة وكلية . ذلك أن سر أسلوب برادلى ، كسر أسلوب برجسون - الذى يشبهه فى هذا ، إن لم يكن يشبهه فى أى شئ آخر - هو تشبثه الحاد بهوى ذهنى . ومهما يكن من أمر ، فإن أقرب شبيه إليه من حيث الأسلوب ليس رسكن ، وإنما ماثيو أرنولد . ولم يلاحظ بما فيه الكفاية أن برادلى يستخدم نفس الوسائل التى يستخدمها أرنولد ولأهداف مشابهة . وإذا أخذنا أولا أوضح تشابه ، لوجدنا فى برادلى نفس نمط الفكاهة الذى يجده أرنولد مع صديقه الشاب أرمينيوس . وفى كتاب «أصول المنطق» ثمة قطعة مشهورة يهاجم فيها برادلى نظرية تداعى الأفكار عند الأستاذين ، ويشرح كيف أنه على أساس هذا المبدأ يتمكن الطفل من التعرف على قالب من السكر .

* * *

بيد أنه إذا كان الرجلان قد حاربا بنفس الأسلحة - ومن أجل نفس القضايا أساسا ، رغم هجوم برادلى على أرنولد - لقد كان وراء أسلحة برادلى قوة أثقل ودقة أوثق . إن ما حارب برادلى من أجله على وجه الدقة ، وما حارب ضده على وجه الدقة ، لم يفهما تماما : فإن الفهم قد حجبه تراب معارك برادلى المنطقية . إن الناس يميلون

إلى الاعتقاد بأن ما قام به برادلى إنما هو هدم منطق ميل ، وسيكولوجية بين . ولو كان قد قام بذلك لكانت الخدمة التى أداها أقل مما قام به . ولو كان قد قام بذلك لكانت خدمته أقل مما يظنه الناس ، لأن فى منطق ميل ، وسيكولوجية بين ، الكثير مما هو طيب . بيد أن برادلى لم يحاول أن يهدم منطق ميل . وأى امرئ يقرأ كتابه «الأصول» سيدرك أن قوته ليست موجهة ضد منطق ميل ككل ، وإنما فقط ضد حدود ، ونواحى نقص ، وإساءات استخدام معينة . ولكنه ترك بناء منطق ميل قائما ، ولم يقصد قط إلى أى شئ غير ذلك . ومن ناحية أخرى فإن كتابه «دراسات أخلاقية» ليس مجرد هدم لنظرية السلوك النفعية ، وإنما هجوم على العقل النفعى بأكمله . ذلك أن المذهب النفعى ، كما يعرف كل قارئ لأرنولد ، كان معبدا عظيما فى أرض المادية الفاسدة الذوق . وإزاء هذا المعبد قد مزق أرنولد الزينات ، وحطم الأوثان ، وإن أفضل عباراته لتظل ، إلى الأبد ، معيرة موبخة فى ذاكرتنا . بيد أن برادلى ، فى نقده الفلسفى لمذهب المنفعة ، قوض الأسس . إن الخلف الروحى لبنتام قد بنى من جديد ، مثلما يفعل دائما . ولكنهم على الأقل ، فى بنائهم معبدا آخر من أجل نفس العبادة ، قد تعين عليهم أن يستخدموا أسلوبا مختلفا فى العمارة . وهذا هو الأساس الاجتماعى لامتياز برادلى . وإن الأساس الاجتماعى عنده لأجدر بعرفاننا من الأساس المنطقى : فقد أحل محل فلسفة فجة وخام وإقليمية فلسفة هى ، بالمقارنة إليها ، شاملة متمدينة كلية . من الحق إنه قد تأثر بكانت وهجل ولوتزه . بيد أن كانت وهجل ولوتزه ليسوا هينى الشأن إلى الحد الذى يريدنا بعض الوسيطيين المتحمسين أن نظنه ، وهم – بالمقارنة إلى مدرسة بنتام – شاملون ومتمدينون وكليون . وقد كان برادلى ، فى خوضه المعارك التى خاضها فى السبعينيات والثمانينيات ، يحارب من أجل فلسفة أوربية وناضجة وحكيمة ضد فلسفة انعزالية وفجة ومقلقلة ، وهى نفس المعركة التى كان أرنولد يخوضها ضد الـ برتش بانر (اللواء البريطانى) والقاضى إدموندز ، ونيومان ويكس ، ودبوراه بتلر ، والسيدة بولى ، والأخ نويز ، ومستر ميرفى ، وأصحاب المشارب المرخص بها ، والمسافرين التجاريين .

لسنا نعنى أن عمل أرنولد كان عبثا إذا نحن قلنا إنه ينبغى أن يعاد من جديد . ذلك أنه ينبغى علينا أن نعرف مقدما ، إذا كنا مستعدين لذلك الصراع ، أن الصراع قد تتخلله هدنات ، ولكن ما من سلام قط .

* * *

إن من قرأوا كتاب «دراسات أخلاقية» على استعداد لأن يلاحظوا أن برادلى فى

هذا الكتاب ، وفى عام ١٨٧٦ ، هو الذى برهن على أن كتاب «الأدب والدوجما» بلا قيمة . ولكن هذا لايعنى أن الرجلين لم يكونا على نفس الجانب ، وإنما يعنى فقط أن «الأدب والدوجما» لا صلة له بمركز أرنولد الأساس ، كما يتجلى فى مقالاته وفى كتاب «الثقافة والفوضى» ، وأن أكبر ضعف فى ثقافة أرنولد هو ضعفه فى التدريب الفلسفي ، وأن برادلى فى نقده الفلسفى يكشف عن نفس الطراز من الثقافة الذى كشف عنه أرنولد فى نقده السياسى والاجتماعى . لقد جنح أرنولد إلى ميدان لم يكن مزودا بأداته . وهجوم برادلى على أرنولد لا يشغل كبير مساحة . بيد أن برادلى كان مقتصدا فى الكلمات . وهو موجود كله فى بضع فقر وبضع هوامش على فصله المسمى «ملاحظات ختامية»

* * *

إن أرنولد ، رغم كل فضائله العظيمة ، لم يكن على الدوام صبورا ، أو تواقا إلى شئ سوى التأثير الفورى ، لكى يتجنب عدم الاتساق – وهو ما بينه مستر ج.م رو برتسن جاهدا . وفى «الثقافة والفوضى» ، الذى يحتمل أن يكون أعظم كتاب له ، نسمعه يقول شيئا عن «إرادة الله» ولكن يلوح أن «إرادة الله» قد خلفها فى الأهمية «ذاتنا الأفضل ، أو العقل السليم الذى نريد أن نمنحه السلطة» وهذه الذات الأفضل تلوح شبيهة ، كثيرا ، بماثيو أرنولد فى قناع خفيف . وفى عصرنا فإن واحدا من أبرز نقادنا ، واحدا هو أساسا فى أغلب المسائل على صواب ، وكثيرا ما يكون على صواب بمفرده ، هو الأستاذ إرفنج بابت ، قد قال – المرة تلو المرة – إن الكوابح القديمة للطبقة والحكومة التى يرجع إليها والدين ، ينبغى أن يقدمها فى عصرنا شئ يدعوه «الرادع الداخلى» وهذا الرادع الداخلى يلوح شديد الشبه بـ«الذات الأفضل» عند ماثيو أرنولد . ورغم أنه يدعمه بلوذعية أوسع ، واستدلال أوثق ، فإنه ربما كان قابلا لنفس الاعتراضات .

* * *

إن من يعودون إلى قراءة كتاب «دراسات أخلاقية» ، ومن يقرءونه الآن لأول مرة ، بعد قراءتهم سائر أعمال برادلى ، ستدهشهم وحدة فكر برادلى فى كتبه الثلاثة ومجموعة مقالاته . غير أن هذه الوحدة ليست وحدة ناتجة عن مجرد ثبات . ففى «دراسات أخلاقية» ، مثلا ، يتحدث عن الوعى بالنفس ، ومعرفة وجود المرء ، على أنهما أمران لانزاع عليهما ، ومتطابقان . وفى كتاب «المظهر والواقع» ، بعد سبعة عشر عاما ،

نظر فى المسألة نظرا أعمق ، ورأى أنه ما من «واقعة» واحدة من الخبرة ، منعزلة ، بالواقعية أو بالتالى تبرهن على شئ . إن وحدة فكر برادلى ليست هى الوحدة التى يبلغها رجل لا يغير من آرائه قط . ولئن كانت المناسبات التى غيّرها فيها على مثل هذا النحو من القلة ، فذلك لأنه كان عادة ينظر إلى مشاكله منذ البداية بكل تعقدها وعلائقها - كان ينظر إليها ، بمعنى آخر ، بعين حكيمة ، ولأنه ما كان ليمكن أن تخدعه استعاراته الخاصة - التى كان ، بالتأكيد ، يستخدمها بأعظم قدر من القصد ، ولم يغره شئ قط بأن يستخدم الأدوية المتداولة من حوله .

ولئن كانت كل كتابات برادلى ، بمعنى من المعانى ، مجرد «مقالات» (أو «محاولات») فليس هذا فقط من قبيل التواضع أو الحذر ، وليس بالتأكيد من قبيل اللامبالاة ، أو حتى الصحة السيئة . وإنما هو كان يدرك تماس واستمرار مختلف ميادين الفكر . يقول : «إن التأمل فى الأخلاق يفضى بنا إلى ما ورائها . وموجز القول أنه يفضى بنا إلى أن نرى ضرورة وجهة نظر دينية» . فالأخلاق والدين أمران مختلفان غير أنه لايمكن ، وراء نقطة معينة ، معالجتهما منفصلتين . إن نسقا من علم الأخلاق خليق ، إذا كان وافيا ، بأن يكون - صراحة أو ضمنا - نسقا فى علم اللاهوت ، ومحاولة إقامة نظرية كاملة فى علم الأخلاق دون دين ، تعنى - رغم ذلك - اصطناع موقف معين من الدين . وبرادلى فى هذا الكتاب - كما فى سائر كتبه - تجريبى تماما ، وأشد تجريبية بكثير من الفلسفات التى يناهضها . فهو لم يكن يرغب إلا فى أن يقرر إلى أى مدى يمكن إقامة الأخلاق على أساس راسخ ، دون دخول فى المسائل الدينية على الإطلاق . وكما أنه يفترض فى كتاب «المظهر والواقع» أن معرفتنا اليومية المشتركة هى عموما صادقة على قدر ما تمضى ، ولكننا لانعرف إلى أى مدى تمضى ، فإنه فى كتاب «دراسات أخلاقية» ينطلق دائما من افتراض أن موقفنا المشترك من الواجب أو اللذة أو التضحية بالنفس صائب على قدر ما يمضى . وهو فى هذا يسير فى الموروث الاغريقى . إن فلسفته هى ، أساسا ، فلسفة إدراك عام .

إن الفلسفة بدون حكمة باطلة ، وفى الفلاسفة الأشد عظمة نكون عادة على ذكر من تلك الحكمة التى يمكننا أن ندعوها - من أجل التأكيد وبأدق وأعمق معانى هذه الكلمة - حكمة دنيوية . إن حسن الإدراك المشترك لايعنى بطبيعة الحال رأى الأغلبية أو رأى اللحظة الزمنية ، فهو ليس شيئا يتوصل إليه دون نضج ودراسة وتفكير ، والافتقار إليه ينتج تلك الفلسفات غير المتوازنة التى نسمع عنها كثيرا ، كالسلوكية . إن الفلسفة «العلمية» الخالصة تنتهى بأن تنكر ما نعلم أنه حق . ومن ناحية أخرى فإن

الضعف الأكبر للمذهب البراجماتى هو أنه ينتهى إلى أن يكون بلا فائدة لأى إنسان .
ومرة أخرى ، نجد أن من السهل أن نبخس هيجل قدره ، ولكن من السهل أيضا أن نبالغ فى دين برادلى لهيجل . ففى فلسفة من نوع فلسفة برادلى ، تكون النقط التى يتوقف عندها نقطا هامة دائما . وفى الفلسفات غير المتوازنة أو غير المثقفة ، تعمد الكلمات إلى تغيير معناها ، كما يحدث أحيانا لهيجل . أو هى على أشد الأنحاء قرصنة وافتقارا إلى الرحمة ، تسير على حافة السفينة ، مثلما تفعل الكلمات التى ينحيها الأستاذ ج.ب. . واطسون جانبا ، والتى نعلم أن لها معنى وقيمة . بيد أن برادلى ، كأرسطو ، يتميز باحترامه الحذر للكلمات ، حتى لا يكون معناها غامضا أو مسرفا ، وتجنح مجهوداته إلى جعل الفلسفة البريطانية أقرب إلى الموروث الإغريقى .

"مارى لويد"

(١٩٢٣)

إنه لأمر يتطلب بعض المجهود أن نفهم السبب فى أن أحد الأشخاص ، من بين كثيرين يؤدون عملا بمهارة وكفاءة ، أعظم من الآخرين ، وليس من السهل دائما أن نميز بين التفوق والشعبية الكبرى ، حينما يتواكب هذان الأمران .

وعلى الرغم من أنى أعجبت دائما بعبقرية مارى لويد ، فلست اخال أنى كنت على الدوام مقدراً لتفردها . ومن المحقق أنى لم أكن أدرك أن وفاتها ستصدمنى باعتبارها حادثا مهما ، كما هو الشأن فى الحقيقة . لقد كانت مارى لويد أعظم فنانى الصالات الموسيقية فى عصرها فى انجلترا ، وكانت أكثرهم شعبية أيضا . ولم تكن الشعبية فى حالتها مجرد دليل على براعتها ، وإنما كانت شيئا أكبر من النجاح . إنها برهان على مدى تمثيلها وتعبيرها عن ذلك القسم من الأمة الإنجليزية الذى ربما كان أعظمها حظا من الحيوية والتشويق .

من بين كل ذلك العدد الصغير من مغنى الصالات الموسيقية ، المعروفة أسماؤهم لدى ما يدعى بالطبقة الدنيا ، كانت مارى لويد ، إلى حد كبير ، صاحبة أكبر سيطرة على مودّة الجمهور . لقد كان موقف الجماهير من مارى لويد مختلفا عن موقفها من أى مغن آخر أثير لديها فى ذلك الوقت ، وإن هذا الاختلاف ليمثل الاختلاف فى فنها . كانت جماهير مارى لويد متعاطفة معها دائما ، ومن خلال هذا التعاطف كانت تسيطر عليها . ومن بين فنانــى الصـالات الموسـيقـيـة الأحـيـاء ليس ثمة من يفوق نلى والاس فى قدرتها على التحكم فى الجمهور . وقد رأيت نلى والاس تقاطع بصيحات الاستهزاء أو التعليقات المعادية من ملء مقصورة من رواد الإيست إند ، ورأيتها – وهى لا تتوقف عن أداء دورها بالكاد – تطلق رداً سريعا أخرس معذبيها بقية الأمسية . ولكنى لا أعلم أن مارى لويد قد جوبهت بهذا النوع من العداء . وعلى أية حال ، فقد كان من الجلىّ أن شعور الكثرة الكاثرة من الجمهور فى صفها إلى الحد الذى ما كان ليجرؤ معه معترض على أن يرفع صوته . وهذا هو الفرق ، أنه على حين يسلى سائر الكوميديين جماهيرهم على نحو ما تفعل مارى لويد ، وأحيانا أكثر ، فليس ثمة كوميدى نجح مثلها فى أن يعبر عن حياة ذلك الجمهور ، ويرفعها إلى نوع من الفن . وقد كانت هذه القدرة

على التعبير عن روح الشعب هى – فيما أظن -- التى جعلت مارى لويد فريدة ، والتى لم تكن تجعل جمهورها – حتى وهو يشترك مع الجوقة – جذلا صاخبا ، قدر ما كان سعيدا .

ومن حيث تفاصيل التمثيل ربما كانت مارى لويد أكمل الممثلات البريطانيات بأسلوبها الخاص . ليس ثمة تسجيلات سينمائية لها ، فإنها لم تنحدر قط إلى هذا الشكل من جمع المال . ومهما يكن من أمر ، فمما يؤسف له أنه ليس ثمة فيلم لها يحفظ لذاكرة المعجبين بها تلك التعبيرية الكاملة لأبسط حركة من حركاتها . ولكنها لم تكن تختلف عن سائر الممثلين الملهويين فى براعة أدائها قدر ما كانت تختلف عنهم فيما كانت تصنعه منه . لم يكن فيها شئ من السخرى ، ولم يكن فى جاذبيتها الملهوية ما هو راجع إلى المبالغة ، وإنما كان الأمر كله مسألة اختيار وتركيز . وعندى أن أهم الباقين من مسرح صالات الموسيقى هم نيلى ولاس وليتل تيش[1] : ولكن كلاً من هذين ضرب من السخرى ، والفصول التى يقدمانها بمثابة قصف محاكاة ساخرة للجنس البشرى . ولهذا السبب كان تذوق هذين الفنانين يتطلب معرفة أقل بالبيئة . أما لكى تتذوق ، مثلا ، آخر دور ظهرت فيه مارى لويد فقد كان يجمل بك أن تعرف أى الأشياء كانت تحملها المرأة التى فى منتصف العمر ، من طبقة الخادمات النهاريات فى حقيبتها ، وأن تعرف بالضبط الطريقة التى تفتش بها فى حقيبتها بحثا عن شئ ما ، وتعرف بالضبط نغمة الصوت الذى تعدد به الأشياء التى وجدتها فيها . ولم يكن هذا إلا جزءا من التمثيل فى أغنية مارى لويد الأخيرة «واحدة من الخرايب اللى كرمول هدها شويه»

سوف يحظى فن مارى لويد ، فيما آمل ، بمناقشة نقاد للمسرح أقدر منى . والنقطة الأساسية التى أريد إبرازها هى أنى أعتبر تفوقها على سائر المؤدين تفوقا خلقيا ، على نحو من الأنحاء : لقد كان فهمها للشعب ، وتعاطفها معه ، واعتراف الشعب بالحقيقة الماثلة فى أنها تجسد الفضائل التى يحترمها أكثر من غيرها بصدق فى حياته الخاصة ، هو ما رفعها إلى المركز الذى كانت تحتله عند وفاتها . وإن موتها فى ذاته للحظة ذات دلالة فى التاريخ الإنجليزى . لقد دعوتها الشخصية المعبرة عن الطبقات الأدنى . وليس ثمة شخصية معبرة مثلها عن أى طبقة أخرى . فليس للطبقات الوسطى مثل هذا المعبود : إن الطبقات الوسطى فاسدة خلقيا . ومعنى هذا أن حياتها

(١) لا أتكلم هنا عن الجيل الأصغر سنا .

تقصر عن أن تعثر على مارى لويد تعبر عنها ، وليس لها أى فضائل مستقلة يمكن أن تضفى عليها ، كطبقة واعية ، أى رفعة . إن الطبقات الوسطى فى انجلترا ، كما فى غيرها تحت ظل الديمقراطية ، عيال خلقيا على الأرستقراطية ، والأرستقراطية تابعة للطبقة الوسطى التى تتمثلها وتقضى عليها تدريجيا . إن الطبقة الأدنى مازالت موجودة : ولكنها ربما لن تظل طويلا . وهى تجد فى ممثلى صالة الموسيقى اللهويين التعبير عن حياتها وكرامتها ، وهو مالا نجده فى أكثر العروض المسرحية تنميقا ونفقات . وفى انجلترا على الأقل لايكاد العرض المسرحى يعبر عن شئ . فمع اضمحلال الصالات الموسيقية ، وتقحم السينما الرخيصة سريعة التوالد ، ستجنح الطبقات الأدنى إلى أن ترتمى فى نفس حالة الجبلة الأولى التى نجد البورجوازية عليها . إن الرجل العامل الذى كان يذهب إلى صالة الموسيقى ويرى مارى لويد ويشترك فى الجوقة كان ، هو نفسه ، يؤدى جزءا من الفعل . لقد كان منهمكا فى ذاك التعاون بين الجمهور والفنان الذى هو ضرورى فى كل الفنون ، وفى الفن المسرحى على نحو أوضح . إنه الآن خليق بأن يذهب إلى دار الخيالة حيث تهدهد حواسه موسيقى مستمرة لامعنى لها ، وفعال مستمرة ، أسرع من أن يستطيع المخ التفكير فيها ، وسيتلقى - دون أن يعطى - بذلك الكسل الفاتر الذى تنظر به الطبقات الوسطى والعليا إلى أى تسلية لها طبيعة الفن . وسيفقد أيضا بعضا من اهتمامه بالحياة . وربما كان هذا هو الحل الوحيد . وفى مقالة شائقة من كتاب «مقالات عن انقراض سكان ميلانيزيا» يورد عالم النفس و.هـ. ر.ريفرز من الشواهد ما أفضى به إلى الاعتقاد بأن سكان ذلك الأرخبيل العاثر الحظ يموتون أساساً لأن «المدنية» التى فرضت عليهم حرمتهم من كل اهتمام بالحياة . إنهم يموتون من الملل وحده . فعندما يحل محل كل مسرح ١٠٠ دار سينما، وعندما يحل محل كل آلة موسيقية ١٠٠ جرامافون ، وعندما يحل محل كل جواد ١٠٠ سيارة رخيصة ، وعندما تجعل فنون الكهرباء من الممكن لأى طفل أن يستمع إلى القصص التى تروى له قبل النوم من مكبر للصوت ، وعندما يصنع العلم التطبيقى بالمواد الموجودة على هذه الأرض كل ما فى وسعه ليجعل الحياة شائقة بقدر المستطاع ، عند ذلك لن يكون من المدهش أن يلحق سكان العالم المتحضر بأكمله ، وسريعا ، بمصير الميلانيزيين[1] .

(١) كتبت هذه السطور منذ تسع سنوات خلت .

"ويلكى كولنز وديكنز"

(١٩٢٧)

إنه لمن المأمول أن يظهر من بين هذا الجيل ناقد دارس فلسفى النزعة يلهم وضع كتاب عن تاريخ الميلودراما وأسسها الجمالية . من الحق أن العصر الذهبى للميلودراما قد مضى قبل أن يعى أى شخص بقيد الحياة وجودها : فى قلب منتصف القرن الماضى . غير أن ثمة أناسا كثيرين أحياء ليسوا من صغر السن بحيث ينسون المسرح الميلودرامى قبل أن تحل السينما محله ، وممن جلسوا مبهورين فى المقاعد الأمامية للمسارح المحلية أو مسارح الأقاليم يشاهدون عرضا لـ **«إيست لين»** أو **«الرقيق الأبيض»** أو **«ليست لها أم ترشدها»** ، وليسوا من التقدم فى السن بحيث يفوتهم أن يلاحظوا ، باهتمام متطلع ، أن الميلودراما السينمائية قد حلت محل الميلودراما المسرحية ، وأن عناصر الرواية الميلودرامية القديمة ذات الثلاثة أجزاء قد تفككت لتنتشر فى الأنماط المتنوعة للرواية الحديثة ذات الثلاثمائة صفحة . فالذين عاشوا قبل اختراع الاصطلاحات التى من قبيل «القصة الرفيعة» و«القصة المثيرة» و«القصة البوليسية» يدركون أن الميلودراما جنس باق ، وأن التوق إليها باق وينبغى إشباعه . ولئن كنا لا نستطيع أن نحصل على هذا الإشباع مما يقدمه الناشرون على أنه «أدب» فإننا نميل إلى أن نقرأ - مقللين ، على نحو مطرد ، من تظاهرنا بغير ذلك- ما ندعوه بـ«القصص البوليسية المثيرة» ، غير أن مثل هذه التفرقة لم تكن قائمة فى العصر الذهبى للقصة الميلودرامية . لقد كانت أحسن الروايات مثيرة ، وإن الفرق فى الجنس بين هذه الرواية «النفسية» العميقة أو تلك ، اليوم ، وبين هذه الرواية «البوليسية» المقتدرة أو تلك ، اليوم ، لأكبر من الفرق فى الجنس بين **«وذرنج هايتس»** أو حتى **«طاحونة على نهر فلوس»** وبين «ايست لين» ، هذه التى «أحرزت نجاحا عظيما وفوريا وترجمت إلى كل لغة معروفة ، بما فى ذلك البارسية والهندوستانية» . نحن نعتقد أن عدة روايات معاصرة قد «ترجمت إلى كل لغة معروفة» ولكننا على يقين من أن ما تشترك فيه هذه الروايات مع **«الكأس الذهبى»** أو **«يوليسيز»** أو حتى **«حياة بوشام»** أقل مما تشترك فيه **«إيست لين»** مع **«المنزل الموحش»** .

ولكى نستمتع ونتذوق أعمال كولنز ، يجمل بنا أن نتمكن من أن نعيد تجميع العناصر التى تفككت فى الرواية الحديثة . إن كولينز معاصر لديكنز وثاكرى وجورج

إليوت ، لتشارلز ريد وتقريبا لكابتن ماريات . وثمة شئ يشترك فيه كل هؤلاء الروائيين ولكنه يشترك – على وجه الخصوص وعلى نحو ذى دلالة – فى أشياء مع ديكنز . لقد كان كولنز صديقا لديكنز وفي بعض الأحيان شريكه فى الكتابة ،وإنه لينبغى أن يدرس عمل هذين الرجلين جنبا إلى جنب ، وليس هناك – لسوء حظ الناقد الأدبى – ترجمة كاملة لحياة ويلكى كولنز ، على حين أن كتاب فورستر **«حياة ديكنز»** غير مرض البتة ، من هذه الزاوية . لقد كان فورستر مؤرخا مرموقا ، ولكن نظرته – كناقد لأعمال ديكنز – كانت نظرة بالغة الضيق ، وبالنسبة لأى شخص يعرف الحقائق المجردة عن معرفة ديكنز بكولنز ، ويكون قد درس أعمال هذين الرجلين ، فإن علاقتهما وتأثير كل منهما فى الآخـــر موضوع هام للدرس . وتستطيع الدراسة المقارنة لروايتهما أن تقوم بالكثير لتجلية السؤال عن الفرق بين الدرامى والميلودرامى فى القصة .

إن أحسن رواية لديكنز هى فيما يحتمل **«المنزل الموحش»** . هذا هو رأى المستر تشسترتون ، وليس بين نقاد ديكنز الأحياء من هو أفضل من مستر تشسترتون . وأحسن رواية لكولنز ، أو على الأقل الرواية الوحيدة لكولنز التى يعرفها كل إنسان ، هى **«ذات الرداء الأبيض»** . والآن فإن **«المنزل الموحش»** هى الرواية التى يدنو فيها ديكنز على أوثق نحو من **كولنز** (وبعد **«المنزل الموحش»** : تأتى **«دوريت الصغيرة»** ، وأجزاء من **«مارتن تشزلويت»**) . و **«ذات الرداء الأبيض»** هى الرواية التى يدنو فيها كولنز على أوثق نحو من ديكنز . لقد برع ديكنز فى الشخصية وفى خلق شخصيات ذات حدة أكبر من تلك التى يتسم بها البشر . ولم يكن كولنز عادة قويا فى خلق الشخصية ولكنه كان أستاذا للحبكة والموقف ، لهذه العناصر من الدراما التى هى ضرورية جدا للميلودراما . إن **«المنزل الموحش»** هى أفتن قطع ديكنز بناء ، و**«ذات الرداء الأبيض»** تشتمل على أكثر رسوم كولنز للشخصية واقعية . فكل إنسان يعرف الكونت فوسكو وماريون هالكومب معرفة وثيقة ، ولا أحد سوى أكثر قراء كولنز كمالا يستطيع أن يتذكر حتى نصف دزينة من شخصياته الأخرى بالاسم .

من المحقق أن الكونت فوسكو وماريون شخصيات حقيقية بالنسبة لنا ، «حقيقية» كشخصيات أعظم منها بكثير ، حقيقية كبيكى شارب أو إما بوفارى . وهى ، بالمقارنة بشخصيات ديكنز ، لا تفتقر إلا إلى ذلك النوع من الحقيقة الذى يكاد يكون خارقا للطبيعة والذى لايكاد يلوح ملكا للشخصية بحقها الطبيعى ، وإنما يلوح بالأحرى كما لو كان قد نزل عليها بنوع من الوحى أو النعمة . إن أحسن شخصيات كولنز مصنوعة ، ببراعة تامة ، أمام أعيننا . أما فى أعظم شخصيات ديكنز فلا نرى عملية أو حسابا ،

إن شخصيات ديكنز تنتمى إلى الشعر ، كشخصيات دانتى ، أو شكسبير ، من حيث أن عبارة واحدة – تقولها الشخصية أو تقال عنها – قد تكفى لوضعها كاملة أمامنا . أما كولنز فلا يزودنا بمثل هذا النوع من العبارات . إن ديكنز يستطيع ، بعبارة واحدة ، أن يصنع شخصية حقيقية كما لو كانت من لحم ودم – **«أى حياة كانت حياة بيلى الصغير»** وذلك مثل فاريناتا :

Chi fur gli maggior tui?

أو مثل كليوباترا :

لقد رأيتها ذات مرة

تقفز أربعين خطوة فى الشارع العام

إن شخصيات ديكنز حقيقية لأنه ليس هناك من يشبهها . أما شخصيات كولنز فحقيقية لأنها ، على نحو جهيد ، متسقة وشبيهة بالشخصيات التى نراها فى الحياة. وعلى حين أن ديكنز كثيرا ما يقدم شخصية عظيمة دون احتفال حتى أننا لا ندرك ، إلا بعد أن تكون القصة قد قطعت شوطا طويلا ، مدى قوة الشخصية التى أمامنا ، نجد أن كولنز – على الأقل فى هاتين الشخصيتين فى **«ذات الرداء الأبيض»** – يستخدم كل ميزة للتأثير الدرامى . وإن قسما كبيرا من انطباعنا عن ماريون ليرجع إلى الكلمات التى يقدمها بها الكاتب لأول مرة .

«فى اللحظة التى استقرت فيها عيناى عليها بهرنى الجمال النادر لقوامها ورشاقة وقفتها غيرالمتكلفة . كانت طويلة القوام ، وإن لم تكن أطول مما ينبغى ، تسر العين رؤيتها وحسنة التكوين ، وإن لم تكن بدينة . رأسها مستقر على كتفيها بصلابة سهلة مطواع ، وخصرها نموذج للكمال فى أعين الرجال ، لأنه يحتل مكانه الطبيعى ، وتملأ دائرته الطبيعية ، لم تشوهه – كما هو واضح ومبهج – مشدات . ولم تكن قد سمعتنى وأنا أدخل الحجرة ، فسمحت لنفسى بأن أتأملها فى إعجاب بضع لحظات قبل أن أحرك أحد المقاعد القريبة منى ، باعتبار ذلك أقل وسائل لفت نظرها إحراجاً . وعلى الفور استدارت نحوى . وجعلتنى الرشاقة السهلة لكل حركة من حركات أعضائها وجسدها ، إذ بدأت تتقدم من أقصى طرف الحجرة ، فى حالة انفعال توقع لرؤية وجهها بوضوح . وبارحت النافذة – وقلت لنفسى : إن السيدة سمراء . وتحركت إلى الأمام بضع خطوات ، وقلت لنفسى : إن السيدة شابة . واقتربت أكثر ، فقلت لنفسى (بإحساس بالدهشة تقصر الكلمات عن التعبير عنه) إن السيدة «دميمة»!

وإن تقديم الكونت فوسكو - وهو أطول من أن نورده كاملاً - يتطلب مزيدا من اللمسات الصغيرة . ولكن يجمل بنا أن نلاحظ ، بعد أن قدمت ماريون هالكومب بالفعل ، أن انطباعنا عن الكونت قد تقوى من جراء كونه مقدما لنا على أنه انطباع ماريون عنه :

«ثمة أشياء فريدة فى مظهره الشخص ، وعاداته ، وتسلياته ، كنت خليقة أن ألومها بأجرأ الكلمات ، أو أسخر منها بأقسى الطرق ، لو أنى رأيتها فى رجل غيره. فما الذى يجعلنى عاجزة عن أن ألومها أو أسخر منها فيه؟»

وبعد هذا ، فمن ذا الذى يسعه أن ينسى الفئران البيضاء أو عصافير الكناريا أو الطريقة التى عامل بها الكونت فوسكو كلب سير پارسيفال المتجهم ؟

لئن كانت «ذات الرداء الأبيض» أعظم روايات كولنز ، فإنها تكون كذلك بفضل هاتين الشخصيتين . ولو أننا فحصنا الكتاب ، منفصلا عن ماريون وفوسكو للزم علينا أن نسلم بأنه ليس أبرع أعمال كولنز بناء ، وأن بعضا من ملكاته الميلودرامية الفريدة تتجلى على نحو أفضل فى كتب أخرى - إنه كتاب درامى بفضل شخصيتين ، وهو درامى على نحو ما يختلف الدرامى عن الميلودرامى . إن سير برسيفال جلايد شخصية من الورق المقوى ، واللغز والحبكة اللذين يمثل مركزهما يكادان أن يكونا سخريين . إن كتاب كولنز الذى يعد أكمل أعماله بناء ، وأفضلها موازنة بين الحبكة والشخصية ، هو «جوهرة القمر» ، وكتابه الذى يصل إلى أعظم درجة من الحدة الميلودرامية هو «أرماديل» .

إن «جوهرة القمر» هى أول وأعظم الروايات البوليسية الإنجليزية . ونحن نقول الروايات البوليسية الإنجليزية لأن هناك أيضا عمل پو ذو التشويق البوليسى الصرف . إن القصة البوليسية ، كما خلقها پو ، شئ فى مثل تخصص وعقلانية إحدى المشكلات فى لعبة الشطرنج ، على حين أن خير القصص البوليسية الانجليزية كانت أقل اعتمادا على جمال المشكلة الرياضية ، وأكثر اعتمادا على العنصر الإنسانى غير الملموس . وفى مجال القصة البوليسية يحتمل أن تكون انجلترا قد بزت سائر البلدان ، ولكن فى الجنس الذى ابتكره كولنز وليس فى الجنس الذى ابتكره پو .

وفى «جوهرة القمر» ينحل اللغز فى نهاية المطاف ، لا من طريق البراعة البشرية وحدها ، وإنما من جراء المصادفة إلى حد كبير . ومنذ كولنز غدا أبطال القصة البوليسية الإنجليزية - كالملازم كف - غير معصومين من الخطأ : فهم يلعبون دورهم ، ولكنه ليس الدور الوحيد ، فى حل الخيوط . إن شرلوك هولمز - وهو ليس بوليسا سريا إنجليزيا

نمطيا - استثناء جزئى ، ولكن حتى هولز يوجد لا بسبب براعته وحدها وإنما لأنه - بالمعنى الچونسونى - شخصية مزاجية ، بإبرته وملاكمته وكمانه . ولكن الملازم كف هو ، إلى حد أكثر من هولز ، سلف الجيل الصحيح من مفتشى القصة اللطفاء الفعالين المحترفين وإن لم يكونوا معصومين من الخطأ ، الذين نعيش بينهم اليوم . و«جوهرة القمر» ، وهى كتاب يبلغ طوله ضعف «الروايات المثيرة» التى يكتبها أساتذة عصرنا ، تحافظ على تشويقها وعلى عنصر الترقب فى كل لحظة . وهى تحقق هذا بوسائل من طراز ديكنزى : ذلك أن كولنز - بالإضافة إلى مزاياه الخاصة - كان ديكنز بلا عبقرية . إن الكتاب ملهاة أمزجة . فغرائب مستر فرانكلين بليك ، والتهكم على الحب الزائف للبشرية ممثلا فى شخصية مستر جودفرى ابلهوايت (إن لم نقل شيئا عن حياة ورسائل ومجهودات مس جين آن ستامبر) وبتريدج بنسخته من رواية «روبنسن كروسو» ، وابنته بنيلوپى ، كلها تدعم القصة . وفى غير هذه من روايات كولنز ، فإن حيلة إمرار السرد القصصى من يد إلى أخرى ، واستخدام كل وسيلة من وسائل الرسائل واليوميات ، يغدو ان رتيبين بل وغير مقنعين (فمثلا فى رواية «آرماديل» ، نجد أن الشخصية الشريرة المروعة ، مس جويلت ، تسجل كل شئ على الورق أكثر مما ينبغى ، وبصراحة زائدة عن اللزوم) . أما فى «جوهرة القمر» فإن هذه الحيل تنجح ، كل مرة ، فى تنبيه اهتمامنا من جديد وذلك بالضبط فى اللحظة التى يوشك فيها أن يهتز .

وفى «جوهرة القمر» ينجح كولنز فى استخدام مؤثرات «الجو» التى كشف ديكنز (والأخوات برونتى) عن كل هذه العبقرية فيها ، والتى يملك كولنز كل شئ فيها ، عدا عبقريتهم . على أنه ، بالنظر لهدفه ، لايفشل . قارن وصف اكتشاف مصرع روزانا فى الرمال الراعشة - ولاحظ بأى عناية ، مسبقا ، قد أعد لنا مهاد mise en scène الرمال الراعشة - بوصف حطام سفينة ستيرفورث فى رواية «ديفيد كوپرفيلد» . إننا قد نقول «ليس ثمة مقارنة! » غير أن ثمة مقارنة . ومهما تكن فى غير صالح كولنز ، فإنها لابد أن تزيد من تقديرنا لبراعته .

ثمة خاصة أخرى لويلكى كولنز تجعله أيضا قريبا من ديكنز ، وإنها لخاصة ذات قيمة ميلودرامية عظمى : قارن عمل كولنز بعمل مسز هنرى وود السالف ذكره ، وسترى كم أن حضور أو غياب هذه الخاصة أمر مهم فى الميلودراما . إن فورستر ، فى كتابه «حياة ديكنز» ، يلاحظ أن

«ديكنز كان يميل ، على وجه الخصوص ، إلى أن يتوقف عند مصادفات الحياة

وأوجه الشبه فيها ومفاجآتها ، وقليلة هى الأشياء التى كانت تحرك خياله ، بمثل هذه البهجة . لقد كان خليقا أن يقول : إن العالم أصغر كثيرا مما كنا نظنه ، فنحن جميعا يربط بيننا القدر دون أن ندرك ذلك ، والأشخاص المظنون أنهم متباعدون هم ، باستمرار ، شديدو التقارب ، ولا يشبهون فى غدهم شيئا قدر مايشبهون أمسهم» .

يذكر فورستر هذه الخاصة الفريدة فى أول ترجمته لحياة ديكنز ، وقبل أن يتعرف ديكنز على كولنز بزمن طويل . وقد نذهب إلى أن هذا الشعور كان مشتركا بين ديكنز وكولنز ، وأنه ربما كان من أسباب انجذاب كل منهما إلى الآخر ، على هذا النحو المتعاطف ، فور تعارفهما . ومن الواضح أن الرجلين كانا يشتركان فى حسهما الحار بالدراما . لقد كان كل منهما يمتلك صفات يفتقر إليها الآخر ، وكانا يشتركان فى صفات معينة . ومن المنطقى تماما أن نعتقد أن علاقات الرجلين – وهو مالا يعطينا فورستر عنه إلا أنحل الإشارات وأبعدها عن الإرضاء – قد أثرت ، بعمق، فى الأعمال الأخيرة لكل منهما . يلوح أننا نجد آثارا لذلك فى «دوريت الصغيرة» و«قصة مدينتين» . ما كان يمكن قط لكولنز أن يبتدع درولز ودبيوتى ، ولكن درولز ودبيوتى قدر لهما بوضوح أن يلعبا دورهما فى كل حسن البناء bien charpenté ، كما هو الشأن فى عمل كولنز ، وكما لم يكن الشأن فى عمل ديكنز قبل رواية «البيت الموحش» .

إن من أعمال كولنز الثانوية التى تمثل على وجه الخصوص لهذا الإلحاح على «مصادفات ومشابهات ومفاجآت الحياة» «البحرالمتجمد» . وقد رُقِّعت هذه القصة ، كما نقرأها ، من الميلودراما التى كتبها كولنز فى مبدأ الأمر والتى مُثلت ، بصفة خصوصية ، محرزة نجاحا عظيما ، فى عدة مناسبات ، واضطلع فيها ديكنز بالدور الرئيس . لقد كان كولنز أبرع الرجلين فى كتابة قطع للمسرح ، غير أنه ربما كان لنا أن نتخيل أن ديكنز كان أبرع منه فى تمثيل هذه القطع ، ولربما كان ديكنز قد أضفى على دور ريتشارد واردور ، فى تمثيله له ، فردية من المحقق أنه يفتقر إليها فى القصة ونستطيع أن نضيف ، من أجل من لم يقرءوا هذه القصة ، انها تعتمد على توافق الصدف بإسراف ملحوظ : لأن الرجلين اللذين كان ينبغى أن لا يلتقيا – العاشق الذى قُبل والعاشق الذى رُفض – يلتقيان ، وينضمان فى ظل أقل الظروف احتمالا ، دون أن يعرف أحدهما هوية الآخر ، إلى نفس البعثة إلى القطب .

وفى «البحر المتجمد» كتب كولنز قطعة من الميلودراما الخالصة بمعنى أنها ليست شيئا غير ميلودراما . فنحن مدعوون إلى أن نتقبل أمرا يند عن الاحتمال، لا لشئ إلا لكى نرى الموقف المثير الذى يقدم نتيجة لذلك . غير أن الحد الفاصل بين الدراما

والميلودراما غامض ، والفرق بينهما هو إلى حد كبير مسألة ما يقع عليه التأكيد . ولعله ألا تكون هناك مسرحية قد نجحت على نحو عظيم وباق دون عنصر كبير من الميلودراما . فما الفرق بين «البحر المتجمد» و«أوديب ملكا»؟ إنه الفرق بين المصادفة ، حين توضع بلا خجل ولا ادعاء ، والقدر – الذى يندمج فى الشخصية . ليس من اللازم ، فى الدراما العالية ، أن تُزال المصادفات ، فأنت لا تستطيع أن تحدد نسبة المصادفة المسموح بها . غير أننا نشعر دائما ، فى الدراما العظيمة ، بأن الشخصية ليست أهم من الحبكة ، وإنما هى – على نحو ما – متكاملة مع الحبكة . أو على الأقل ، يبقى المرء معتقدا أنه لو لم ترتب الظروف للأحداث أن تقع على هذا النحو أو ذاك ، لظلت الشخصيات – فى نهاية الأمر – تنتهى على نفس النحو السيئ أو الحسن ، أو على نحو مشابه ، إن قليلا أو كثيرا . وثمة حكاية قصيرة له ، ليست من أشهر حكاياته ، وهى بعيدة عن أن تكون أحسنها ، حكاية يظهر فيها شبح بعيد جدا عن الاحتمال ، ولكنها ، مع ذلك ، تكاد أن تبلغ مرتبة الدراما . إنها تدعى «الفندق المسكون» : وما يجعلها أفضل من مجرد قصة أشباح ممتعة من الدرجة الثانية هو الحقيقة الماثلة فى أن القدرية فى هذه القصة لم تعد مجرد خيط يحرك الشخصيات . فالشخصية الرئيسية ، وهى المرأة القدرية ، تستحوذ عليها – هى نفسها – فكرة القدر ، ودوافعها ميلودرامية ، وعلى ذلك فهى تقسر المصادفات على الحدوث ، شاعرة بأنها مقسورة على قسرها . وفى هذه القصة ، حيث أن الشخصية الرئيسية ميلودرامية داخليا ، تتوقف القصة ذاتها عن أن تكون مجرد ميلودراما ، وتضرب بسهم فى الدراما الحقة .

وثمة خاصة أخرى لبعض حكايات كولنز يمكن أن يقال إنها تنتمى إلى الميلودراما أو إلى الجزء الميلودرامى من الدراما ، وهى تتمثل فى تأجيله – مدة أطول مما كان المرء يتصوره ممكنا – نهاية محتومة ، ومتوقعة تماما . فإن قصة من نوع «المجدلية الجديدة» ، لاتعدو – منذ نقطة معينة – أن تكون دراسة للترقب المسرحى . وحل العقدة dénouement يؤجل المرة تلو المرة بكل تفنن ممكن ، والمواقف مسرحية – بأكثر معانى هذه الكلمة فاعلية – وذلك دون أن تكون درامية بالمعنى الأعمق . وهى قلما تكون – مثلما هو الشأن فى «ذات الرداء الأبيض» – مواقف صراع بين شخصيات ذات دلالة ، وإنما هى فى أغلب الأحيان صراعات بين قطع شطرنج لا تعدو أن تشغل أماكن متعادية على الرقعة . من هذا النوع ، على سبيل المثال ، كانت المعركة المتطاولة بين الكابتن راج ومسز ليكومت فى الدبره ، فى قصة «لا اسم» .

ورواية كولنز التى يجمل بنا أن نختارها باعتبارها أكثر رواياته نمطية ، أو خير

رواياته الأكثر نمطية ، والتى يجمل بنا أن نزكيها كنموذج للقصة الميلودرامية فى تلك الفترة ، هى رواية «أرماديل». ليس لهذه الرواية مزية تجاوز الميلودراما ، وإن لها لجميع المزايا التى يمكن أن تكون للميلودراما . ولو لم يتعين على مس جويلت أن تتحمل مثل هذا الجزء الكبير من عبء الكشف عن شرها الخاص لكان البناء مثاليا تقريبا . وكأغلب روايات كولنز تستمتع الرواية بميزة - تزداد ندرة على نحو مطرد اليوم - هى كونها لا تمل قط . إن لها ، بدرجة عالية ، ميزة كولنز الفريدة التى ذكرناها آنفا ، وقد يكون لنا أن ندعوها : جو القدرية المنحولة . وآلة الكتاب إنما يشغلها الحلم . إن ذهن القارئ قد أعد ، على نحو بالغ العناية ، لتقبل الحلم ، أولا بالمصادفة التى أحسن مسرحتها : مصادفة ترك أبناء العم على حطام السفينة التى كان أبو أحدهما قد احتبل عليها أبا الآخر منذ زمن طويل ، وثانيا بالطريقة التى يفسر بها الطبيب لم لا يجب أن يكون الحلم موضع لوم . إن تفسير الطبيب من المنطقية إلى الحد الذى يجعل القارئ يقوم فورا برد فعل فى صالح الحلم . ثم أن شخصية الحالم ذاته تجعل حدسية على نحو مقنع ، والمراحل التى تتحقق بها الأجزاء المتنوعة للحلم قد عولجت على نحو مثالى . ويصدق هذا ، بصورة خاصة ، على المشهد الذى نجد فيه ، بعد ملهاة أمزجة ممتازة ، من جانب راكبى المراكب ، أن مس جويلت تصل ، مع غروب الشمس ، إلى شاطئ نورفوك برودز الموحش . ومن طريق الحلم نظل فى حالة توتر تجعل من الممكن أن نصدق شخصيات قد كنا ، فى غير هذه الحالة ، بحيث نجدها مجاوزة للمعقول .

إن فى أعظم الروايات شيئا يكفل لها أن تظل مقروءة ، على الأقل بوساطة عدد قليل من الناس ، حتى إذا توقفت الرواية - كشكل أدبى - عن أن تكتب . ولست أدعى أن روايات ويلكى كولنز تملك هذا الدوام . فهى ليست شائقة إلا إذا كنا نستمتع بـ«قراءة الروايات» . غير أن الروايات ما زالت تُكتب ، وليس هناك روائى معاصر لا يستطع أن يتعلم شيئا من كولنز فى فن تشويق القارئ ، وإثارة انفعاله . وعلى قدر ما تظل الروايات تُكتب فإن إمكانيات الميلودراما ينبغى أن يعاد استكشافها بين الحين والحين . و«القصة البوليسية المثيرة» المعاصرة فى خطر أن تنصب فى قالب متجمد ، فالجريمة التقليدية تُكتشف فى الفصل الأول - بوساطة الخادم التقليدى ، والقاتل يُكتشف فى الفصل الأخير بوساطة المفتش التقليدى - بعد أن يكون القارئ قد سبقه إلى الاكتشاف . إن براعة ويلكى كولنز ، بالمقارنة إلى ذلك ، لا ينضب لها معين .

وحتى إذا أبينا أن نحمل كولنز فى ذاته على محمل الجد ، فليس بوسعنا إلا أن

نتناوله تناولا جادا إذا أدركنا أن الفن الذى كان متمكنا منه كان فنا لم يحتقره تشارلز ريد ولا ديكنز . إنك لا تستطيع أن تعرف الدراما والميلودراما بحيث يستبعد كل منهما الآخر ، فإن فى الدراما العظيمة شيئا ميلودراميا ، وخير أنواع الميلودراما يضرب بسهم فى عظمة الدراما . إن رواية «جوهرة القمر» شديدة القرب من رواية «المنزل الموحش» وسرقة الجوهرة له بعض التأثير الوبيل فى الحيوات المحيطة بها كما هو الشأن مع القضية فى المحكمة العليا : ورروزانا سبيرمان تقضى عليها الجوهرة ، كما تقضى المحكمة العليا على مس فليت . إن روايات كولنز توحى بأسئلة لا سبيل لدارس لـ«فن القصة» إلى أن يهملها . ومن المحتمل أن يكون الفنان شديد الوعى بـ«فنه» أكثر مما ينبغى . ولربما كان هنرى چيمز – الذى كان بوسعه ، فى ممارسته الخاصة – لا أن يكون «شائقا» فحسب ، وإنما كان أيضا ذا تمكن بالغ المكر من الميلودراما الأشد رهافة – خليقا بأن يكون ، من حيث هو ناقد ، تأثيرا سيئا . إننا لا نستطيع أن ننسى أن أول متطلبات النثر أو الشعر على السواء – وليس ذلك من أسهلها – هى أن يكون العمل شائقا .

المذهب الإنسانى عند إرڤنج بابيت

(١٩٢٨)

من الأقوال المأثورة أن الهدم أسهل من البناء . وبناء على هذا القول فإنه أيسر على القراء أن يدركوا الجانب الهدمي من فكر أحد الكتاب من أن يدركوا الجانب البنّاء . والأكثر من ذلك هو أنه : عندما يكون أحد الكتاب ماهرا فى النقد الهدام فإن الجمهور يطيب بالاً بذلك . وإذا لم تكن لديه فلسفة بناءة فليس ثمة من يطلبها ، أما إذا كانت موجودة لديــه فإنه يتغاضى عنها . وهذا يصدق بصفة خاصة على نقاد المجتمع من أرنولد حتى يومنا هذا . وكل النقاد الذين من هذا القبيل ينقدون من زاوية معيار واحد مشترك هو أدنى المعايير : ونعنى به مفهوم الهجوم اللامع على أوجه من المجتمع المعاصر نعرفها ونكرهها . فهذا أسهل معيار يمكن اصطناعه . لأن النقد (فى هذه الحالة) يتناول أشياء عينية فى عالمنا نعرفها ، وقد لا يعدو الكاتب أن يكون مرجّعا لأصداء تفكيرنا الخاص بعبارات أكثر أناقة . أما البناء فيتناول أمورا صعبة وغير مألوفة ، ومن هنا كان نجاح المستر منكن .

غير أن هناك نقادا أكثر جدية من المستر منكن ، ومن هؤلاء النقاد ينبغى أن نتطلب ، فى نهاية المطاف ، ما يستطيعون أن يقدموه لنا بدلا مما يرفضونه . فالمسيو جوليان بندا ، على سبيل المثال ، قد جعل عدم تقديم أى شئ جزءا من برنامجه المعتمد . وإنه ليعتنق نظرة رومانسية إلى الحياد النقدى تحد من تشويقه . أما المستر وندام لويس فمن الواضح أنه يسعى بشجاعة نحو نظرية إيجابية ، ولكنه لم يصل إلى هذه النقطة بعد فى أعماله المنشورة . غير أننا نجد فى آخر كتاب للأستاذ بابيت «الديمقراطية والزعامة» أن النقد يتصل بنظرية إيجابية ويعتمد عليها . وليست هذه النظرية مشروحة تماما ولكنها مفترضة جزئيا . وما أريد أن أقوم به فى هذه المقالة هو أن أطرح بضع أسئلة عن نظرية المستر بابيت البناءة .

إن مركز فلسفة المستر بابيت هو عقيدة المذهب الإنسانى . وفى كتبه الأولى أمكننا أن نتقبل هذه الفكرة دون تحليل ، ولكننا فى كتاب «الديمقراطية والزعامة» – الذى أعده عند هذه النقطة خلاصة نظريته – نجد ما يغرينا ببحثها . لاريب فى أن مشكلة المذهب الإنسانى متصلة بمشكلة الدين . ويوضح المستر بابيت تمام التوضيح ، هنا وهناك فى كل كتابه ، إنه ليس بمقدوره أن يصطنع النظرة الدينية – أى أنه ليس

بمقدوره أن يقبل أى عقيدة قطعية أو كشف إلهى ، وأن المذهب الإنسانى هو البديل للدين ويثير هذا سؤالا : أيكون هذا البديل أكثر من مجرد شئ يحل محل (الدين)؟ ولئن كان شيئا يحل محله أفلا تكون له بالدين نفس العلاقة التى لـ«النزعة الإنسانية» بالمذهب الإنسانى؟ وهل هى ، فى نهاية المطاف ، نظرة إلى الحياة تستطيع أن تقوم برأسها ، أم هى اشتقاق من الدين ، لن ينفع إلا لفترة قصيرة فى التاريخ ، ولأشخاص قلائل على درجة عالية من الثقافة ، كالمستر بابيت، الذى كانت تقاليد أسرته ، بالإضافة إلى ذلك ، مسيحية ، والذى هو - ككثير من الناس - على بعد جيل أو نحو ذلك من الإيمان المسيحى المحدد؟ وهل (الفكرة) ، بمعنى آخر ، قابلة للبقاء أكثر من جيل أو جيلين ؟

يقول مستر بابيت عن «ممثلى الحركة ذات النزعة الإنسانية» إنهم : «يرغبون فى أن يعيشوا على المستوى الطبيعى ، وأن يستمتعوا - فى الوقت ذاته - بالمنافع التى كان الماضى يرغب فى بلوغها ، نتيجة لنظام إنسانى أو دينى ما» .

وهو تعريف جدير بالإعجاب ، ولكنه يستثيرنا إلى التساؤل : ألا يمكننا ، بتغيير كلمات قليلة ، أن نصل إلى التقرير التالى عن أصحاب المذهب الإنسانى : «إنهم يرغبون فى أن يعيشوا على المستوى الإنسانى وأن يستمتعوا - فى الوقت ذاته - بالمنافع التى كان الماضى يرغب فى بلوغها نتيجة لنظام دينى ما» ؟

ولئن كان هذا النقل مبررا ، فمعناه أن الفرق لايعدو أن يكون خطوة واحدة : إن صاحب النزعة الإنسانية قد قمع ما هو إنسانى بمعناه الأمثل ، وبقى مع ما هو حيوانى . أما صاحب المذهب الإنسانى فقد قمع ما هو مقدس ، وبقى مع العنصر الإنسانى الذى قد ينحدر سريعا ، مرة أخرى ، إلى الحيوانى الذى سعى إلى رفع الإنسانى منه .

إن مستر بابيت مدافع قوى عن التقاليد والاستمرار ، وهو يعرف - بمعلوماته الهائلة والموسوعية - أن الدين المسيحى جزء أساسى من تاريخ جنسنا . وعلى هذا فإن المذهب الإنسانى والدين ، كوقائع تاريخية ، ليسا متوازيين بحال من الأحوال . لقد كان المذهب الإنسانى متقطعا بينما المسيحية مستمرة . وإنه لمن فضول القول تماما أن نخمن التطور الذى كان يمكن أن يحدث للأجناس الأوربية بدون المسيحية - أى أن نتخيل موروثا للمذهب الإنسانى يكون معادلا لموروث المسيحية الفعلى . ذلك أن كل ما يسعنا أن نقوله هو أننا كنا خليقين أن نكون آنذاك كائنات بالغة الاختلاف ، سواء نحو الأحسن أو الأسوأ . ولما كانت مشكلتنا هى كيف نشكل المستقبل فإننا لانستطيع أن نشكله إلا على أساس من مواد الماضى .

لابد لنا من أن نستخدم وراثتنا بدلا من أن ننكرها . وإن العادات الدينية للجنس ما زالت بالغة القوة فى كل الأماكن وفى كل الأزمنة ولكل الناس . وليس ثمة عادة إنسانية المذهب : فإن المذهب الإنسانى ،فيما أظن ، لايعدو أن يكون الحالة الذهنية لأناس قلائل فى أمكنه قليلة وأزمنة قليلة . ولكى يوجد أصلا فإنه يعتمد على اتجاه آخر ، لأنه نقدى أساسا – بل أنى خليق أن أقول : طفيلى . وقد كان ، ويمكن أن يظل ذا قيمة كبرى . ولكنه لن يجلب قط شآبيب من السلوى أو كمية وافرة من المن للشعوب المختارة .

وإنه لمن العسير بعض الشئ أن نعرف المذهب الإنسانى بمصطلحات المستر بابيت لأنه ميال جدا إلى أن يصفه ، فى نظام المعركة ، مع الدين ضد النزعة الإنسانية والمذهب الطبيعى . وما أحاول أن أقوم به هو أن أقابل بينه وبين الدين ، ومستر بابيت شديد الميل لأن يستخدم عبارات من نوع «موروث إنسانى المذهب ودينى» مما يوحى بأن فى مقدورك أن تقول أيضا : «موروث إنسانى المذهب أو دينى» وهكذا ينبغى على أن أتحول إلى تعريف المذهب الإنسانى ، قدر استطاعتى ، من بضعة الأمثلة التى يلوح أن مستر بابيت يرفعها أمام أعيننا .

وإنى لخليق أن أقول إنه ينظر إلى كونفوشيوس ، وبوذا وسقراط وإرازموس على أنهم من أصحاب المذهب الإنسانى (ولست أدرى ما إذا كان خليقا أن يدرج مونتينى معهم) . وقد يدهش البعض إذ يرون كونفوشيوس وبوذا – اللذين يعدان عادة مؤسسى أديان – فى هذه القائمة . ولكن ما يلح عليه مستر بابيت دائما هو العقل الإنسانى ، وليس الكشف عما هو فوق الطبيعة . وبادئ ذى بدء نقول : إن كونفوشيوس وبوذاليسا من طراز واحد . بديهى أن مستر بابيت يعرف عن هذين الرجلين أكثر مما أعرف ، بلا حدود ، ولكن حتى من يعرفون عنهما أقل مما أعرف يعرفون أن الكونفوشيوسية قد بقيت بأن لاءمت نفسها مع الدين الشعبى ، وأن البوذية بقيت بأن غدت[1] ديانة متميزة تميز المسيحية – تعترف باعتماد ما هو بشرى على ما هو قدسى .

وأخيرا فإن اتجاه سقراط واتجاه إرازموس إزاء ديانة مكانهما وزمانهما قد كان بالغ الاختلاف عما أعده اتجاه الأستاذ بابيت . أما إلى أى حد كان سقراط مؤمنا ، وما إذا كان طلبه الأسطورى التضحية بديك مجرد سلوك مهذب أو حتى تورية ساخرة ، فذاك ما لا نستطيع أن نعرفه ، ولكن معادله خليق أن يكون تلقى الأستاذ بابيت لمسحة الزيت المقدس عند الوفاة ، وهو مالا أستطيع فى الوقت الحاضر أن أتصوره . بيد أن

(١) كتبت غدت ولكن يلوح لى أن البوذية دين حقاً وصدقاً ، منذ البداية ، كما هو الشأن مع المسيحية .

سقراط وإرازموس قد قنعا ، كلاهما ، بأن يظلا نقادا ، ويتركا النسيج الدينى دون أن يمس بحيث أنى أجد المذهب الإنسانى لمستر بابيت بالغ الاختلاف عن مذهب أى من الإنسانيين الآنف ذكرهم .

وليست هذه بالنقطة الضئيلة ، وإنما المسألة صعبة . فليست المسألة البتة هى أن مستر بابيت قد أساء فهم أى من هؤلاء الأشخاص ، أو أنه ليس على معرفة كاملة بالحضارات التي نشأوا منها . فهو ، على العكس من ذلك ، يعرف كل شئ عنها . والأحرى فيما أظن أنه فى اهتمامه برسالات الأفراد – وهى رسالات تنقلها الكتب – قد جنح فحسب إلى إهمال الأوضاع . إن الرجال العظماء الذين يرفعهم لنعجب بهم ، ونتخذهم قدوة ، قد انتزعوا من سياقات جنسهم ومكانهم وزمانهم . وعلى ذلك يلوح لى أن مستر بابيت ينتزع ذاته من سياقه الخاص . إن مذهبه الإنسانى فى الواقع شئ مختلف عن مذهب قدواته ، ولكنه (فيما أرى) ذو شبه مخيف باللاهوت البروتستانتى البالغ اللبرالية فى القرن التاسع عشر . والحق أنه نتاج – نتاج ثانوى – للاهوت البروتستانتى فى نزعه الأخير .

وإنى لأقر بأن كل أصحاب المذهب الإنسانى – من حيث هم إنسانيون – قد كانوا فرديين . وكإنسانيين لم يكن لديهم ما يقدمونه للدهماء . ولكنهم كانوا يتركون فى العادة مكانا لا للدهماء فحسب وإنما (وهذا أهم) للجزء الدهمائى من أذهانهم هم أنفسهم . إن مستر بابيت بروتستانتى أشد صرامة وأيقظ ضميرا من أن يفعل ذلك . ومن ثم يلوح أن ثمة فجوة بين نزعته الفردية (ومن المؤكد أن النزعة الذهنية إذا جاوزت نقطة معينة لابد أن تكون فردية النزعة) ورغبته الصادقة فى أن يقدم شيئا مفيدا للأمة الأمريكية فى المحل الأول ، وللحضارة ذاتها . بيد أن صاحب المذهب الإنسانى التاريخى ، كما أفهمه ، يتوقف عند نقطة معينة ، ويقر بأن العقل لن يمضى إلى ما هو أبعد من ذلك ، وأنه لا يستطيع أن يقتات على العسل والجراد . ^

إن المذهب الإنسانى إما أن يكون بديلا للدين أو مساعدا له . وعندى أنه يزدهر دائما أكثر ما يزدهر عندما يكون الدين قويا . ولئن وجدت أمثلة للمذهب الإنسانى ضد الدين ، أو على الأقل مناهضة للعقيدة الدينية للمكان والزمان ، فإن مثل هذا المذهب الإنسانى يكون هداما صرفا ، لأنه لم يجد قط أى شئ يحل محل ما هدمه . بديهى أن أى دين يهدده دائما خطر التحجر بحيث يغدو مجرد طقوس وعادات ، رغم أن الطقوس والعادات أساسية للدين . وهو لا يتجدد وينتعش إلا بيقظة للشعور ، وتكريس جديد ، أو بالعقل النقدى . وقد يكون هذا الأخير هو الجزء الخاص بصاحب المذهب الإنسانى .

بيد أنه إذا كان الأمر كذلك فستكون وظيفة المذهب الإنساني - وإن يكن ضروريا - ثانوية . وأنت لا تستطيع أن تجعل من المذهب الإنساني ذاته دينا .

إن ما يلوح لي أن المستر بابيت - من ناحية - يحاول أن يفعله هو أن يجعل المذهب الإنساني ، أو شكله الخاص من المذهب الإنساني - يعمل دون دين . وإلا فإنني لا أستطيع أن أفهم دلالة مذهبه عن ضبط النفس . وهذا المذهب يسري في كل تضاعيف عمله ، ويلوح أحيانا في صورة «الرادع الداخلي» وهو يلوح بديلا للفوضوية السياسية والفوضى الدينية كلتيهما . إنه ، في صورته السياسية ، أيسر قبولا . وإذ تغدو أشكال الحكومة أكثر ديمقراطية ، وإذ تختفي الروادع الخارجية للملكية والأرستقراطية والطبقة ، يغدو من الألزم على نحو متزايد أن يضبط الفرد ، الذي لم تعد السلطة أو الاحترام المعتاد يحكمانه ، نفسه . وإلى هذا الحد فمن الواضح أن عقيدته صادقة وفوق الطعن . بيد أنه عندما يلوح أن مستر بابيت يظن أيضا أن الروادع «الخارجية» لدين سني ، إذ تهن ، يمكن أن يوفرها الرادع الداخلي الذي يفرضه الفرد على نفسه ، ولئن كان تفسيري له صائبا ، فإنه يحاول أن يبني منصة كاثوليكية من ألواح بروتستانتية . وإذ كان فرديا بحكم تقاليده ، وغيورا على استقلال الفكر الفردي ، فإنه يناضل لكي يصنع شيئا يكون سليما للأمة، والجنس ، والعالم .

إن حصيلة السكان الأفراد ، الذين يكبحون أنفسهم ويتحكمون فيها ، على نحو مثالي وفعال ، لن تصنع كلاً قط . ولئن فرقت هذه التفرقة الحادة بين الكوابح «الخارجية» و«الداخلية» ، مثلما يفعل مستر بابيت ، فلن يبقى للفرد ما يكبح نفسه به سوى أفكاره الخاصة وحكمه ، وهو أمر مهدد بالخطر . والحق أنك عندما تترك الميدان السياسي إلى اللاهوتي تغدو التفرقة بين الخارجي والداخلي بعيدة عن الوضوح . ومع توافر أكثر المرتبيات تنظيما وقوة زمنية ، مع كل قوى التحقيق والعقاب التي يمكن تخيلها ، فإن فكرة الدين تظل هي الضابط الداخلي - التوسل لا إلى سلوك الإنسان وإنما إلى روحه . ولئن لم يمكن للدين أن يلمس نفس الإنسان ، بحيث يضبط نفسه في نهاية المطاف ، بدلا من أن يضبطه الكهنة كما قد يفعل رجال الشرطة ، فإنه يكون قد أخفق في المهمة التي يجهر بها . وتتجه شكوكي إلى أن في مستر بابيت أحيانا ، رعبا غريزيا من الدين المنظم ، ربما من أنه قد يقيد العمليات الحرة لذهنه ويشوهها . ولئن كان الأمر كذلك فمن المؤكد أنه واقع تحت سوء فهم .

ويتساءل المرء : لأي غاية سوف تضبط كل هذه الملايين ، أو حتى هذه الآلاف ، أو بقية قلة من المئات الأذكياء ، أنفسها ؟ إن الحكم النقدي لمستر بابيت صائب على نحو

غير عادى ، ولا يكاد يوجد فى ملحوظاته العديدة ملحوظة ليست ، فى ذاتها ، بالمقبولة . فإنما مفاصل واجهته ، وليس موادها ، هى التى يلوح أنها ضعيفة بعض الشئ أحيانا . إنه يقول صادقا :

«إنها لخبرة دائمة للإنسان ، فى كل العصور ، ان العقلانية المجردة تتركه دون رضاء . فالإنسان يتوق ، بمعنى أو آخر من معانى الكلمة ، إلى حماس يرفعه من ذاته العقلانية وحدها» .

بيد أنه ليس من الواضح أن لمستر بابيت أى حماس يقدمه سوى الحماس لأن يرفعه حماس ما من الذات العقلانية وحدها . ومن المؤكد أنه إذا أمكنه أن يعدى الناس بالحماس للارتفا ع حتى إلى مستوى ذواتهم العقلانية فسيكون قد أنجز الكثير .

بيد أنه يلوح لى أن هذه ، على وجه الدقة ، هى النقطة التى ينتهى عندها «الضبط الإنسانى النزعة» إذا مضى إلى ذلك المدى . إنه يتحدث عن أساس «الدين والضبط الإنسانى النزعة» عند بيرك ، ولكن ما نريد أن نعرفه هو الأدوار التى يلعبها الدين والمذهب الإنسانى فى هذا الأساس . ومع كل إشارات المستر بابيت إلى دور الدين فى الماضى ، وكل الصلات التى يدركها بين اضمحلال اللاهوت ونمو الأغلاط الحديثة التى يمقتها ، فإنه يكشف عن كونه منفصلا ، دون حل وسط ، عن أى عقيدة دينية ، حتى أكثر العقائد «شخصية» .

«إن كون المرء حديثا قد أصبح يعنى – من الناحية الفعلية – أن يكون وضعيا ونقديا على نحو متزايد ، وأن يرفض تقبل أى شئ على أساس سلطة «سابقة أو خارجة أو عالية» عن الفرد . ليس لى شأن بأولئك الذين مازالوا يتمسكون بمبدأ السلطة الخارجية . ولست معنيا – فى المقام الأول – بهم . فأنا نفسى فردى النزعة كامل ، أكتب لمن هم ، مثلى ، ملتزمون على نحو لا رادله ، بالتجربة الحديثة . والحق أنه على قدر ما أعترض على المحدثين ، فإنما ذلك لأنهم لم يكونوا محدثين بما فيه الكفاية ، أو – وهو نفس الشئ – لأنهم لم يكونوا تجريبيين بما فيه الكفاية» .

إن من لايدعون منا أنهم محدثون قد لا يكونون داخلين فى نطاق هذا الاعتراض ولكن قد يكون لنا – كمتفرجين – أن نتساءل : إلى أين تفضى بنا كل هذه الحداثة والتجريب ؟ وهل قدر لكل إنسان أن يقضى وقته فى التجريب ؟ وعلام سينصب ذلك ، ولأى غاية؟ وإذا كان التجريب لا يعدو أن يفضى إلى نتيجة مؤداها أن ضبط النفس أمر طيب فإن هذا يلوح خاتمة باردة جدا لبحثنا عن «الحماس» . وما الذى ستريده الإرادة الأعلى ، إذا لم يكن ثمة شئ «سابق ، أو خارج ، أو عال» عن الفرد؟ ولئن أريد

لهذه الإرادة أن يكون لها أى شئ تمارس عملها عليه ، فلا بد أن يكون ذلك من حيث علاقتها بموضوعات خارجية وقيم موضوعية . ويقول مستر بابيت :

«إن إعطاء المقام الأول للإرادة الأعلى ليس إلا سبيلا آخر لإعلان أن الحياة فعل من أفعال الإيمان . قد يكتشف المرء – على أسس وضعية – معنى عميقا فى العقيدة المسيحية القديمة القائلة إننا لانعرف من أجل أن نؤمن ، وإنما نؤمن من أجل أن نعرف» .

فهذا صادق تماما . ولكن إذا كانت الحياة فعل إيمان ، فبماذا يؤمن هذا الفعل؟ أفترض أن أنصار قوة الحياة – وعلى رأسهم مستر برنارد شو – سيقولون : «بالحياة ذاتها» . ولكنى لست خليقا أن أتهم مستر بابيت بأى شئ فى مثل حماقة هذا القول . ومهما يكن من أمر ، فإنه بعد بضع صفحات يقدم شيئا أكثر تحددا للإرادة : إنه الحضارة .

وعلى ذلك فإن الفكرة التالية التى يتعين فحصها هى فكرة الحضارة . ويلوح ، ظاهريا ، أنها تعنى شيئا محددا . والحق أنها مجرد إطار تملؤه موضوعات محددة، وليست موضوعا محددا فى ذاتها . ولست أعتقد أنى أستطيع أن أجلس ، لمدة ثلاث دقائق ، مريداً الحضارة دون أن يطوف عقلى بشئ آخر . لست أعنى أن الحضارة مجرد كلمة ، فهى كلمة تعنى شيئا حقيقيا تماما . ولكن عقول الأفراد الذين يمكن القول إنهم «أرادوا الحضارة» عقول مملوءة بتنوع كبير لموضوعات الإرادة ، حسب المكان والزمان والتكوين الفردى . وما تشترك فيه هو – بالأحرى – عادة فى نفس الاتجاه أكثر مما هو إرادة حضارة . وما لم تكن تعنى بالحضارة التقدم المادى ، والنظافة ، إلخ .. وهو مالا يعنيه مستر بابيت ، وإذا كنت تعنى تنسيقاً روحيا وعقليا على مستوى عال ، فإنه من المشكوك فيه أن تتمكن الحضارة من البقاء دون دين ، أو الدين دون كنيسة .

لست معنيا هنا بمسألة ما إذا كانت حضارة «إنسانية المذهب» ، من النوع الذى يرمى إليه الأستاذ بابيت ، أمرا مستحسنا أو لم تكن ، وإنما أنا معنى فقط بمسألة ما إذا كانت أمرا ممكنا . ومن هذه الزاوية للنظر فإن خطر مثل هذه النظريات هو – فيما أظن – خطر السقوط . ولمن لم يتابعوا مستر بابيت إلى مدى بعيد ، أوشعروا بتأثيره على نحو أبعد ، فسيكون السقوط ارتدادا إلى نزعة إنسانية نحيلة القناع . أما لأولئك الآخرين الذين تابعوه ، فى تعطش ، حتى النهاية ، ولم يجدوا تبنا فى الحظيرة ،

فسيكون السقوط إلى كاثوليكية دون عنصر المذهب الإنساني والنقد ، وهو خليق أن يكون كاثوليكية يأس . وثمة إشارة إلى هذا فى كلمات المستر بابيت :

«لقد قيل إن الاختيار الذى سيرد إليه الرجل الحديث ، فى نهاية المطاف ، هو أن يكون بلشفيا أو يسوعيا . وفى تلك الحالة (إذا افترضنا أن المقصود باليسوعى : كاثوليكى مؤمن بالسيادة المطلقة للبابا) لا يلوح أن ثمة كبير مجال للتردد . فالكاثوليكية المؤمنة بسيادة البابا لا تصيب الحضارة فى جذرها ذاته مثلما تفعل البلشفية . والحق أنه ، تحت ظروف معينة مرئية جزئيا ، قد تكون الكنيسة الكاثوليكية هى المؤسسة الوحيدة الباقية فى الغرب التى يمكن الاعتماد عليها فى دعم المعايير المتحضرة . ومهما يكن من أمر ، فقد يكون من الممكن أن تكون حديثا تماما، ومتحضرا فى الوقت ذاته ...»

ويلوح لى أن هذه الجملة الأخيرة تموت عند النهاية ، على نحو واهن بعض الشئ . ولكن النقطة هى أنه يلوح أن مستر بابيت يمنح الكنيسة ، مستبقا ، أكثر مما نجد أن كثيرين ، أشد اهتماما منه بها فى الوقت الحاضر ، على استعداد لأن يمنحوها إياه . إن مستر بابيت أكثر إيمانا بالسيادة المطلقة للبابا منى . قد يشعر المرء باحترام بالغ العمق ، بل وحب ، للكنيسة الكاثوليكية (وبها يعنى مستر بابيت ، حسب فهمى ، المرتبية المتصلة بالبابا) بيد أنه إذا درس المرء تاريخها وتقلباتها والصعوبات التى واجهتها ومشكلاتها ، فى الماضى والحاضر ، فسيصيبه شعور بالإعجاب والخوف بالتأكيد ، غير أن هذا لن يزيده إغراءً بأن يعقد كل آمال البشرية على مؤسسة واحدة .

بيد أن هدفى لم يكن التنبؤ بنهاية سيئة لفلسفة مستر بابيت ، وإنما توضيح الاتجاه الذى أظن أنه يجمل بها أن تسير فيه إذا اتضحت نواحى الغموض فى «المذهب الإنسانى» . وهذا يفضى ، على ما أظن ، إلى نتيجة مؤداها أن وجهة نظر المذهب الإنسانى تابعة لوجهة النظر الدينية ومعتمدة عليها . وعندنا أن الدين هو المسيحية ، والمسيحية تتضمن - فيما أظن - مفهوم الكنيسة . وليس من الشائق فقط ، وإنما مما لا يقدر بثمن أيضا ، أن يتمكن الأستاذ بابيت - بعلمه ومقدرته الكبرى وتأثيره واهتمامه بأهم مسائل العصر - من الوصول إلى هذه النقطة . وعلى هذا النحو ينضم تأثيره إلى تأثير فيلسوف آخر هو شارل موراس ، ويقوّم بالتأكيد بعضا من ضروب سرف ذلك الكاتب .

ومثل هذا الاكتمال محال . فالأستاذ بابيت يعرف أكثر مما ينبغى . ولست أعنى

بهـذا مـجـرد اللـوذعـيـة أو المعلومـات أو الدرس . وإنما أعنى أنه يعـرف من الأديان والفلسفة أكثر مما ينبغى ، وأنه تمثل روحـها على نحو أكمل مما ينبغى (ومن المحتمل ألا يكون فى انجلترا أو أمريكا من يفـهم البوذية الباكرة أفضل منه) على نحو لا يمكنه من إسـلام نفسـه لأيها . والنتـيجـة هـى المذهب الإنسـانى . وإخال أنه من الأفـضل أن نعـترف فورا بنقاط ضـعف المذهب الإنسـانـى ، ونسلم بها ، وإلا تصدع الهـيكل تحت وطأة الثقل الزائد ، وحتى نصل إلى اعتراف باق بقيمتها لنا ، وبما ندين به لصاحبها .

«إعادة النظر فى المذهب الإنسانى»

(١٩٢٩)

فى يوليه ١٩٢٨ نشرت فى «**ذا فورام**» الكلمة التى تظهر فى الصفحات السابقة عن المذهب الإنسانى عند إرفنج بابيت . وقد فهمت أن الأستاذ بابيت ذهب إلى أنى أسأت صياغة آرائه : ولكن لما كنت لم أتلق ، حتى الآن ، أى تصويب مفصل من أى مؤمن بالمذهب الإنسانى ، فإنى مازلت فى حيرة من أمرى . ومن المحتمل جدا أن أكون مخطئا ، لأنى قد سمعت - فى هذه الأثناء - تعليقات من أصدقاء متعاطفين معى تدل على أنهم أساءوا فهمى . وعلى ذلك فإن هذه المقالة قد أوحت بها الرغبة فى جعل موقفى أوضح ، أكثر مما أوحت بها الرغبة فى العدوان . وإنه لأفيد لى هنا أن أشير إلى الكتاب اللامع لنورمان فورستر ، **النقد الأمريكى** ، من أن أشير إلى أعمال بابيت . فكتاب فورستر ، باعتباره عمل أحد حوارييه ، يلوح وكأنه يقدم لمحات عما يحتمل أن يصير إليه المذهب الإنسانى ويفعله أوضح من تلك التى يقدمها إنتاج بابيت الأكثر اتساما بالطابع الشخصى .

لقد فُسرت كلمتى السابقة ، فيما أخشى ، على أنها «هجوم» على المذهب الإنسانى من وجهة نظر طائفية ضيقة . ولما كنت أنا نفسى قد بدأت حياتى كأحد حواريى المستر بابيت ، وما زلت أشعر بأنى لم أرفض أى شئ يلوح لى إيجابيا فى تعاليمه ، فإنى لست بالشخص المؤهل لأن «يهاجم» المذهب الإنسانى . والأحرى أنى كنت معنيا بالإبانة عن نقاط الضعف فى تحصيناته الدفاعية ، وذلك قبل أن يستغلها عدو حقيقى له . إن هذا المذهب يمكن أن يكون ، بل إنه فعلا ، ذا قيمة كبرى : غير أنه ينبغى أن يخضع للنقد ، قبل أن يفوت الأوان .

إن من النقدات التى سمعتها عن نقدى ما يلى : إن نقدى طيب من وجهة نظر من «يعتقدون» بيد أنى إذا نجحت فى إثبات أن المذهب الإنسانى ليس يكفى بغير دين فما الذى يبقى لمن لا يستطيعون أن يعتقدوا؟ والآن فإنه لا رغبة لدى فى أن أقوض مركز المذهب الانسانى . بيدأنى أخشى أن يكتسب ، على نحو متزايد ، طابع فلسفة وضعية - وأى فلسفة فى عصرنا يحتمل أن تكتسب طابع البديل للعقيدة القطعية الدينية . فإنما اتجاهات المذهب الإنسانى الوضعية هى الشئ المخيف . وفى عمل الأستاذ وعمل

حوارييه بدرجة أكبر ثمة ميل إلى دوجما وضعية تستبعد غيرها . تخيل مذهبا كومتيا قد أزيلت فيه كل السخافات - وأعترف أنها تشكل جزءا بالغ الأهمية من تخطيط كومت - وستجد شيئا قريبا مما أتخيل أن المذهب الإنسانى قد يصير إليه .

وفى الموقف الإنسانى الفعلى هناك - كما حاولت أن أبين - إقرار ، من ناحية ، بأن المذهب الإنسانى كان فى الماضى متحالفا مع الدين ، وإيمان من الناحية الأخرى بأنه يستطيع فى المستقبل أن يتجاهل الدين الإيجابى . وهذه اللعبة الغريبة من التوحيد بين المذهب الإنساني والدين في سياق ، والمقابلة بينهما فى سياق آخر، تلعب دورا بالغ الجسامة فى صياغة المذهب الإنسانى .

يقول المستر فورستر (ص٢٤٤) :

«وهذا المركز الذى يرد إليه المذهب الإنسانى كل شئ ، هذه الطاقة الجاذبة المركزية التى تعادل مفعول الدوافع الطاردة المركزية المتعددة ، هذه الإرادة المغناطيسية التى تجذب تدفق أحاسيسنا نحوها ، على حين تظل هى نفسها مستقرة، هى الحقيقة المولدة للدين . إن المذهب الإنسانى الصرف قانع بأن يصفها على هذا النحو بلغة الفيزياء ، كإحدى وقائع الخبرة الملاحظة ، وهو يتردد فى المضى من معرفته التجريبية إلى التوكيدات القطعية لأى من الأديان العظمى . وهو لا يستطيع أن يحمل نفسه على تقبل لاهوت صورى (بأكثر مما يسعه أن يتقبل مثالية رومانسية) أقيم تحديا للعقل ، لأنه يعتقد أن قيمة الحدس فوق الطبيعي يجب أن تختبر على محك العقل . ومرة أخرى فإنه يخشى التقشف الذى يجنح إليه الدين نتيجة لثنائية أشد من اللازم بين الجسد والروح ، لأن المذهب الإنسانى - كما قلنا - يدعو إلى الاكتمال ، ويرغب فى أن يستخدم القوى الخطرة لا أن يمحوها . وعلى خلاف الدين يفرد مكانا مهما لأدوات كل من العلم والفن ، ومع ذلك يتفق مع الدين فى إدراكه الإرادة الأخلاقية كقوة فوق النفس العادية ، وحقيقة لا شخصية يمكن أن يشترك فيها كل البشر رغم تعدد أمزجتهم الشخصية ، وينبغى أن يكون اتجاههم إزاءها اتجاه خضوع . وهذا الإدراك - الذى قوته المسيحية لنا تقوية هائلة قد كان بالفعل ماثلا فى المذهب الإنسانى لدى الإغريق الذين رأوا أن الخطيئة التى لا تغتفر هى الوقاحة أو الادعاء ، والكبرياء الصلف للعاطفة أو العقل ، وألا يكون المرء على ذكر من ربة الانتقام التى تكمن بالمرصاد لتأكيد الذات غير المتناسب . والمذهب الإنسانى ، بما لا يقل عن الدين ، يأمر بفضيلة الاتضاع» .

ومع كل الاحترام لنقد المستر فورستر الأدبى الرجيح ، ولمعان تقريره المألوف ، وهو مالابد أن يعجب به المرء ، يلوح لى أن هذه القطعة التى أوردتها مركب من الجهل والتحيز والتفكير المشوش والكتابة الرديئة . إن جملته الأولى ، التى أجدنى حائرا فى فهم معناها ، استعارة علمية زائفة غائمة ، وملاحظته القائلة : «إن المذهب الإنسانى الصرف قانع بأن يصفها على هذا النحو بلغة الفيزياء» يلوح أنها تسلمه كلية لما يدعوه «الطبيعية» فإما أن تكون جملته الأولى - كما أظن - مجرد استعارة مستمدة من فيزياء القرن التاسع عشر ، وفى هذه الحالة لاتكون «وصفا» ولا يستطيع أحد أن يقنع بها ، أو أن يكون المؤلف مستسلما لعلم الأخلاق الآلى المؤسس على فيزياء من طراز عتيق . إن «الحقيقة المولدة للدين» عبارة توحى بمدرسة علم الإنسان الأقدم عهدا ، وهى إشارة متحوطة إلى أن الدين لايعدو أن يكون حالة شعورية تنتجها «حقائق» و«وقائع» فيزيقية أو شبه فيزيقية معينة . وكلمات المستر فورستر «يتردد» و«لايستطيع أن يحمل نفسه» تخفى دوجماطيقية وراء حصافة ظاهرية . فهو هنا يخلط ، على ما أظن ، بين صاحب المذهب الإنسانى والمذهب الإنسانى . وإذا كان فرد من أصحاب المذهب الإنسانى يتردد أو لا يستطيع أن يحمل نفسه ، فهذا اتجاه إنسانى طبيعى تماما ، يتعاطف المرء معه ، ولكن إذا أكد صاحب المذهب الإنسانى أن المذهب الإنسانى يتردد ولا يستطيع أن يحمل نفسه فإنه يحيل التردد والعجز عن أن يحمل نفسه إلى **عقيدة قطعية** : وعلى ذلك فإن «أومن» **Credo** المذهب الإنسانى تغدو **Dubito** . إنه يؤكد أن ثمة «مذهبا إنسانيا صرفا» غير متمش مع الإيمان الدينى . وعندما يتقدم للتفرقة بين المذهب الإنسانى والدين ، قائلا إن المذهب الإنسانى يعتقد أن قيمة الحدس فوق الطبيعى يجب أن تختبر على محك العقل يتساءل المرء : أى أنواع الدين هى التى يقابل بينها وبين العقل ، لأن هذا النوع من الاختبار قد اعتنقته الكنيسة قبل أن تنحت كلمتا «المذهب الإنسانى» بزمن طويل . ثم نجد أن «خشية التقشف» مميزة لا للمذهب الإنسانى فقط ، وإنما أيضا للبروتستانتية الليبرالية التى يلوح أحيانا أن المذهب الإنسانى ينحدر منها . إنى أوافق على أن صاحب المذهب الإنسانى النمطى لا ينظر إليه على أنه راهب ، ولكن المذهب الإنسانى إذا مضى إلى حد أن يدرج فى عقيدته «إنى أخشى التقشف» لايعدو أن يلزم نفسه بعقيدة قطعية أخرى مناهضة للدين . يقول المستر فورستر إن المذهب الإنسانى «يرغب فى أن يستخدم القوى الخطرة لا أن يمحوها» ولكن أتراه يعتقد حقيقة أن الدين المسيحى ، باستثناء عدة تنوعات مهرطقة ، قد حاول فى يوم من الأيام أن يمحو تلك القوى الخطرة؟ وإذا كان يظن أن الدين ينتقص من قدر العلم والفن فإن كل ما يسعنى أن أفترضه هو أن يكون تدريبه الدينى

قد جرى في جبال تنسى . إنه يقول إن المذهب الإنساني يتفق مع الدين في نقطة واحدة فقط : هي الإيمان بالإرادة الأخلاقية . وقد كانت هناك يوما منظمة تدعى جمعية الثقافة الأخلاقية تقيم صلوات في صباح الأحد : ويلوح أن هذا هو نوع الدين الليبرالي الذي سينحدر المذهب الإنساني عند مستر فورستر إليه .

والحق أن المذهب الإنساني عند مستر فورستر أشد أخلاقية من أن يكون صادقا . فمن أين تأتي كل هذه الأخلاق ؟ عندي أن من مزايا الدين السني أنه يضع الأخلاق في مكانها الصحيح .وعلى الرغم من كل الأشياء الشديدة اللهجة (والعادلة) التي قالها مستر بابت ومستر مور عن كانت يلوح أن الجيل الثاني من أجيال المذهب الإنساني قد أسس أخلاقياته على أساس قريب من أساس كانت . إن مستر فورستر يجد أن «الواقع الأساسي للخبرة أخلاقي» ولمن له عقيدة دينية محددة فإن تقريرا كهذا له معنى . أما لصاحب المذهب الإنساني الوضعي الذي يدحض الدين فلا بد أن يكون له معنى مختلف . ويلوح أن ذلك المعنى قائم على ألوان من الغموض والخلط . بوسعي أن أفهم ، وإن كنت لا أقر الأنساق الطبيعية في الأخلاق ، والقائمة على علم الأحياء وعلم النفس التحليلي (وما هو سليم في هذه الأنساق إنما يتكون إلى حد كبير من أشياء كانت معروفة دائما) . ولكني لا أستطيع أن أفهم نسقا للأخلاق لا يلوح أنه قائم على شئ سوى ذاته . ولا يوجد ، فيما أشك ، إلا بفضل علاقاته المحرمة إما بعلم النفس أو بالدين أو بكلا الأمرين ، حسب التحيز العقلي لكل فرد من أصحاب المذهب الإنساني .

إن المذهب الإنساني يعتمد إلى حد كبير – فيما أعتقد – على مواربات كلمة «إنساني» ، ويعتمد عموما على إضمار أفكار فلسفية واضحة متميزة لا وجود لها قط . واعتراضي هو أن صاحب المذهب الإنساني – في فصله بين «الإنساني» و«الطبيعي» – يستخدم «فوق الطبيعي» الذي ينكره . لأني على اقتناع بأنه إذا قمع «فوق الطبيعي» هذا (وأنا أتجنب كلمة «روحي» لأنها يمكن أن تعني أي شئ تقريبا) فستسقط على الفور ثنائية الإنسان والطبيعة. إن الإنسان إنسان لأنه يستطيع أن يتبين حقائق فوق طبيعية ، لا لأنه يستطيع أن يخترعها . فإما أن يمكن تتبع أي شئ في الإنسان على أنه نمو من أسفل ، وإما أن يجئ شئ من أعلى . وليس ثمة سبيل لتجنب ذلك الدور : فعليك أن تكون إما طبيعيا أو مؤمنا بما فوق الطبيعة . ولو أنك أزلت من كلمة «إنساني» كل ما منحه الإيمان بما فوق الطبيعة للإنسان فسيسعك أن تنظر إليه في نهاية المطاف على أنه لايزيد عن حيوان صغير بالغ الشطارة والقابلية للتكيف والعبث . وقد كان علم الأخلاق لدى المستر فورستر خليقا أن يكون أكثر «معقولية» لو أنه كان

مطابقا لعلم الأخلاق عند مستر برتراند رسل . أما بوضعه الراهن فهو صورة غير قابلة لأن يذاد عنها ، وبلا معنى ، دون أساس دينى(١) .

بديهى أن المشكلة الحقيقية هى ، ببساطة ، مشكلة كون الإنسان غير معصوم من الخطأ . فمستر فورستر ، كأغلب أصحاب المذهب الإنسانى ، قد درب على ما أعتقد ليكون رجل أدب ، والمذهب الإنسانى يحمل آثار رجل الأدب الأكاديمى . ومدخله إلى كل ميدان آخر من ميادين الدرس إنما هو من خلال الأدب . وهذا مدخل ملائم تماما لأنه لابد لنا جميعا من أن ندخل إلى مالا نعرفه بعدة محدودة من الأمور التى نعرفها. والمشكلة بالنسبة لصاحب المذهب الإنسانى الحديث هى أن الأدب ذاته يغدو بهذه الطريقة مجرد مدخل إلى شئ آخر . ولو أننا حاولنا أن نجعل شيئا يحل محل شئ آخر فمن المحتمل ألا يغدو سوى بديل هاوٍ لذلك الشئ الآخر .

من المحتمل أن يتفق المستر فورستر وأنا على ما يسود دراسة الفلسفة فى الجامعات من جفاف(٢) . ومع ذلك فإن ثمة تدريبا فلسفيا ، وإنه لأمر مختلف عن التدريب الأدبى ، وثمة قواعد للعبة الفلسفة عن استخدام المصطلحات وتعريفها ، وإنها لأمر مختلف عن قواعد الأدب . قد يعتبر المرء دراسة الفلسفة عقيمة ، وفى هذه الحالة ، لا يجمل به أن يتفلسف . والأمر المحتمل هو أن يتفلسف المرء على نحو ردئ ، لأنه لا شعورى . وليس اعتراضى موجها إلى المذهب الإنسانى ، وإنما إلى مستر فورستر ، لأنه ليس من أصحاب المذهب الإنسانى بما فيه الكفاية ، ولأنه يلعب ألعاب الفلسفة واللاهوت دون أن يعرف قواعدهما .

وثمة جانب آخر لموقف المستر فورستر قد يظفر له بلقب «أحدث لاوكون» . إنه

(١) يلوح لى أن «العقل» عند مستر فورستر يختلف عن أى معادل إغريقى (λôγos) بكونه إنسانيا فقط : على حين أنه لدى الإغريقى كان ثمة شئ لاسبيل لتفسيره فى الـ λôγos بحيث أنه كان مشاركة من الإنسان فيما هو قدسى . انظر كتاب ماكس شلر الراحل

(Mensch und Geschichte (Neue Schweizer Rundschau) ص٢١

(٢) ليست هذه غلطة المدرسين فى المحل الأول وإنما غلطة نظام التعليم بأكمله ، الذى يكون التدريب جزءا منه . فتدريس الفلسفة لشبان لا خلفية لهم عن التعليم الإنسانى وتدريس أفلاطون وأرسطو لشبان لا يعرفون اليونانية ، ويجهلون التاريخ اليونانى تماما ، من المهازل المأسوية فى التعليم الأمريكى . وها نحن أولاء نحصد طاحونة هواء البراجماتيين والسلوكيين إلخ .. وإنها لخسارة عظيمة أن مستر برتراند رسل لم يتلق تعليما كلاسيكيا . ولم يقم المذهب الإنسانى بخدمة أجل من نقده للتعليم الحديث . انظر مقالة مستر بابيت الجديرة بالإعجاب عن الرئيس إليوت فى مجلة «ذا فورام» منذ عدة سنوات مضت.

الملاحظة الشائقة لأن هذه اللعبة : لعبة جعل الأدب يضطلع بعمل الفلسفة وعلم الأخلاق واللاهوت ، تجنح إلى إضعاف حكم المرء وحساسيته فى الأدب . غير أن هذا الجانب قد عرضه ، على أحسن نحو ، مسترآلن تيت فى مقالة له لن أتوقف عندها هنا . ولكنى أود أن أذكر أن مستر فورستر فى بحثه - كما يقول - عن «خصائص جنسية لم توجد قط» يبحث عن مرشد لدى :

«النحت الإغريقى (فى أى حقبة؟) وهوميروس وسوفوكليس وأفلاطون وأرسطو وفرجيل وهوراس والمسيح وبولس وأوغسطين وفرانسيس الأسيزى وبوذا وكونفوشيوس وشكسپير وملتون وجوته» (ص٢٤٢)

إن مستر فورستر ليس من الحماقة بالدرجة التى تجعله هذه القائمة يلوح عليها ، إذ يدنو - على نحو خطر - من مفهوم ثقافة رف الكتب ذى خمسة الأقدام ، وإنما هو لا يعدو أن يخلط بين وجهتين من وجهات النظر . فمن أجل الثقافة (وتصور مستر فورستر للثقافة إنما هو إذاعة لتصور أرنولد) هؤلاء الرجال هم نوع الثقات الذين نستطيع أن نبحث عنهم ، والرجل الذى ألم بهم جميعا سيكون - على قدر ما يمكن لهذا أن يمضى - رجلا أفضل ، بمعنى أكثر ثقافة ، من الرجل الذى لم يلم . ولكن البحث عن «روح» مسألة أشد جدية وخطرا مما يتصوره مستر فورستر ، وإنه لأكثر احتمالا أن ينتهى مستر فورستر إلى بلوغ الوقار منه إلى بلوغ الكمال . إن من هم جياع وعطاش إلى البر ، ولا ترضيهم وجبة سريعة فى البار ، خليقون أن يتطلبوا ما هو أكثر ، ولئن تبعوا أى واحد من هؤلاء القادة ، فلن يسعهم أن يتبعوا كل الباقين . اغلّ هوراس وأحجار إلجين المرمرية والقديس فرانسيس وجوته ، وستكون النتيجة حساء عديم الدسم . فالثقافة ، فى نهاية المطاف ، ليست كل شئ ، حتى على الرغم من أنه ليس ثمة ما هو كاف بدون الثقافة .

وبهذه الدوافع الغريبة المختلطة ، لا يعزو مستر فورستر إلى شكسپير كبير أهمية ، رغم أنه يقول عنه كلمة أو كلمتين بلهجة الراعى . ليس شكسپير إنسانى المذهب . وليس حكم مستر فورستر على شكسپير بالحكم الأدبى ولا الأخلاقى . ويلوح لى أنه ينتقص من قدر شكسپير للأسباب الخاطئة ، تماما كما يلوح لى أن مستر مدلتون مرى - مع كل احترامى له - يمجد شكسبير للأسباب الخاطئة . ولئن كان شكسپير - كما يقول - معنيا بأن يعكس صورة الحياة أكثر مما يفسرها» ، وبالاذعان «للواقع أكثر مما يتجاوزه» فإنى خليق أن أقول إن مثل هذه المرآة الجيدة ، إن دعوتها مرآة ، تساوى تفسيرات كثيرة ، وأن مثل هذا الإذعان أعظم قيمة من أغلب التجاوزات . وإذا

اقتصرت على الحكم الأدبى فلن يمكنك أن تقول إن شكسپير أدنى من أى شاعر كتب فى يوم من الأيام إلا إذا كنت على استعداد لأن تدعم رأيك بتحليل مفصل . وإذا انتقصت من قدر شكسپير بسبب نظرته الأدنى إلى الحياة فستكون قد خرجت من النقد الأدبى إلى نقد اجتماعى ، لأنك لا تنقد الرجل قدر ما تنقد العصر . إنى أوثر الثقافة التى أنتجت دانتى على الثقافة التى أنتجت شكسپير، ولكنى لست على استعداد لأن أقول إن دانتى هو أعظم الشاعرين ، أو حتى إنه كان أعمق عقلا . ولئن اختار المذهب الإنسانى جوته وترك شكسپير ، لكان عاجزا عن أن يميز بين الحنطة والزوان .

إن مستر فورستر هو ما أدعوه مهرطقا : أى شخصا يمسك بناصية حقيقة ويدفع بها إلى النقطة التى تغدو عندها زيفا . وبين يديه يغدو المذهب الإنسانى شيئا آخر ، شيئا أخطر - لأنه أشد غواية لخير الأذهان - من السلوكية مثلا . وإنى لأود أن أحاول التفرقة بين وظائف المذهب الإنسانى الحق وتلك التى فرضها عليه المتحمسون .

١ - ليست وظيفة المذهب الإنسانى تقديم عقائد قطعية أو نظريات فلسفية . فالمذهب الإنسانى - لأنه ثقافة عامة - لا يعنى بالأسس الفلسفية . وهو أقل عناية بـ«العقل» منه بالفهم المشترك . وعندما يتقدم إلى التعريفات المضبوطة يغدو شيئا غير ذاته .

٢ - المذهب الإنسانى يجنح نحو الاتساع والتسامح والتوازن والصحة . وهو يعمل ضد التعصب .

٣ - لا يستطيع العالم أن يستمر دون اتساع وتسامح وصحة بأكثر مما يمكنه أن يستمر دون ضيق وتعصب وترفض .

٤ - ليست مهمة المذهب الإنسانى هى دحض أى شئ . وإنما مهمته هى الإقناع، حسب بديهياته ، غير القابلة للصياغة ، عن الثقافة وحسن الإدراك . وهو لا يطيح مثلا بحجج المغالطات التى من نوع السلوكية : وإنما يعمل بالذوق وبالحساسية التى دربتها الثقافة - وهو نقدى أكثر مما هو بناء . إنه لازم لنقد الحياة الاجتماعية، والنظريات الاجتماعية ، والحياة السياسية والنظريات السياسية .

وبدون المذهب الإنسانى لا نستطيع أن نتمشى مع مستر شو ومستر ولز ومستر رسل ومستر منكن ومستر ساندبرج ومسيو كلودل والهر لودڤيج ومسز ماكفرسن أو حكومات أمريكا وأوروبا .

٥ – لا يمكن أن تكون للمذهب الإنسانى نظريات إيجابية عن الفلسفة أو اللاهوت . فقصارى ما يستطيع أن يسأله – على أكثر الأنحاء تسامحا ، هو : هل هذه الفلسفة أو الديانة المحددة متمدينة أم لا ؟

٦ – ثمة نمط من الأشخاص ندعوه أصحاب المذهب الإنسانى ، وعنده أن المذهب الإنسانى يكفى . وهذا النمط قيم .

٧ – المذهب الإنسانى قيم . (أ) فى ذاته ، لدى «صاحب المذهب الإنسانى الخالص» الذى لن يجعل من المذهب الإنسانى بديلا للفلسفة والدين . (ب) كمكون وسيط ومقوم فى حضارة إيجابية قائمة على عقيدة محددة[1] .

٨ – المذهب الإنسانى ، فى الختام ، صائب لأقلية صغيرة جدا من الأفراد . بيد أنه ثقافة وليس أى مساهمة فى برنامج عام أو منصة تربط بين هؤلاء الأفراد . وليس لمثل هذه «الأرستقراطية الذهنية» الروابط الاقتصادية التى توحد بين أفراد «أرستقراطية مولد» .

ومثل هذا الحد المتواضع للمذهب الإنسانى ، الذى حاولت أن أشير إليه فيما سبق (وليست هذه القائمة مستقصية أو محددة وإنما تتكون فقط من التحفظات التى تعن على الفور لذهنى) ستبدو أكثر من غير مرضية للجانب الأكثر أملا وطموحاً من المتفائلين فيه فى العالم . وأنا أود أن أفرق تفرقة قاطعة ، على أية حال ، بين ما يلوح لى المذهب الإنسانى الصحيح والغامض بالضرورة وما يعنيه ت.إ. هيوم بالمذهب الإنسانى فى ملاحظاته الواردة بكتابه «خواطر» . وأنا أتفق مع ما يقوله هيوم ، وأخشى أن يكون كثير من أصحاب المذهب الإنسانى المحدثين ملتزمين ، صراحة أو ضمنا ، بوجهة النظر التى يستنكرها هيوم ، وأنهم بالتالى من رجال عصر النهضة أكثر مما هم من رجال عصرنا . وعلى سبيل المثال يذكر هيوم أن من خصائص المذهب الإنسانى (بالمعنى الذى يستخدمه) «رفض الإيمان بالنقص الجذرى لأى من الإنسان أوالطبيعة» ولست أستطيع أن أحول بين نفسى والشعور بأن مستر فورستر ، بل ومستر بابيت ، أقرب إلى رأى روسو منهما إلى وجهة النظر الدينية . ذلك أنه ليس يكفى أن نهاجم رؤى القابلية للكمال الرومانتيكية كما يفعلان، فالنظرة الإنسانية النزعة الحديثة تتضمن أن الإنسان قابل للكمال ، أو قادر على تحسن لا حد له ،

(١) ثمة إدماج شائق للمذهب الإنسانى فى شخصية دينية مرموقة يتجلى فى كتاب البارون ڤون هوجل الراحل «رسائل إلى ابنة أخ »

لأن الاختلاف الوحيد - من وجهة النظر تلك - إنما هو اختلاف فى الدرجة - بحيث أن هناك دائما أملا فى درجة أعلى وإنه لما يشرف هيوم كثيرا أنه اكتشف بنفسه أن ثمة مطلقا لن يتمكن الإنسان من أن يبلغه قط . فعند صاحب المذهب الإنسانى الحديث ، كما عند الرومانتيكي ، «تختفي مشكلة الشر ، ويختفي مفهوم الخطيئة» . وهذا يتمثل فى وهم مستر فورستر عن الإنسانى على نحو طبيعى أو نموذجى (ص٢٤١) (ولو كان مستر فورستر قد التقي بالمسيح أو بوذا أو القديس فرانسيس أو بأى شخص يشبههم أقل شبه فإنى لأشك فيما لو كانوا سيلوحون له متمشين مع هذا المثل الأعلى من الطبيعية بنسبة ١٠٠٪) . وقد وضع هيوم المسألة بكاملها فى فقرة واحدة :

«أعتقد أن التصور الدينى لقيم قصوى صحيح وأن التصور الإنسانى النزعة خاطئ . وبطبيعة الأشياء فإن هذه المقولات ليست حتمية كمقولات الزمان والمكان وإنما هى تعادلها فى موضوعيتها . وعند الحديث عن الدين فإن هذاالمستوى من التجريد هو الذى أود أن أشير إليه ، وليس لدى شئ من مشاعر النوستالجيا أو توقير التقاليد أو الرغبة فى إعادة الإمساك بعاطفة فرا انجليكو ، التى يبدو أنها تبث الحماسة فى أغلب المدافعين المحدثين عن الدين . إن كل هذا يبدو لى هراء . فالمهم هو ما لا يلوح أن أحدا يدركه : إنها العقائد القطعية كعقيدة الخطيئة الأصلية التى هى أقرب تعبير عن مقولات الاتجاه الدينى وأن الإنسان ليس كاملا بأى معنى وإنما هو مخلوق شقي يمكنه مع ذلك أن يدرك الكمال . فليست المسألة إذن هى أنى أتحمل العقيدة القطعية من أجل العاطفة وإنما أنه من الممكن أن أزدرد العاطفة من أجل العقيدة» .

فهذا تقرير يحسن المستر فورستر ، وكل علماء اللاهوت الأحرار ، صنعا بأن يتدبروه . إن أغلب الناس يظنون أن بعض الناس - لأنهم يستمتعون بترف العواطف المسيحية وانفعال الطقوس المسيحية - يزدردون أو يتظاهرون بأنهم يزدردون عقيدة لا يمكن تصديقها . وعند أناس آخرين أن العملية عكس ذلك بالضبط . فالموافقة العقلية قد تجئ متأخرة ، والاعتقاد الذهنى قد يأتى ببطء ، ولكنهما يصلان حتما ، دون منافاة للأمانة والطبيعة . إن وضع العواطف فى نسق إنما هو مهمة تالية ، وشاقة إلى حد عظيم ، فالحرية العقلية أسبق وأيسر من الحرية الروحية الكاملة .

ليس هناك تعارض بين الاتجاه الدينى والاتجاه الإنسانى النزعة الخالص ، فكلاهما ضرورى للآخر . ولأن طراز مستر فورستر من المذهب الإنسانى يلوح لى غير خالص ، أخشى أن يسوء مركز كل مذهب إنسانى ، فى نهاية المطاف .

من "تشارلز ويبلى"

(١٩٣١)

ثمة صعوبة خاصة ، أخبرها لأول مرة ، فى محاولة تقدير الإنتاج الأدبى لكاتب يتذكره الإنسان ، فى المحل الأول ، كصديق . وليست المسألة هى أن المرء يجنح إلى أن يمسك عن مدحه بدافع من التحفظ والخشية من ألا يكون حسه نقديا بقدر ما هى أن حكم المرء عليه خليق حتما بأن يكون مزيجا من الانطباعات عن العمل والانطباعات عن الرجل نفسه . وكل من عرف تشارلز ويبلى ، وأتيحت له فرص كثيرة للاستمتاع بحديثه، يعرف قوة الانطباع الذى كانت شخصيته تستطيع أن تحدثه فى مثل هذه المحادثات ، ويعرف مدى صعوبة تقييم الكتابات التى تبقى مستقلة عن الرجل الذى رحل .

ومما يزيد من صعوبة المهمة تلك الحقيقة الماثلة فى أن مكانه الحق فى التاريخ لايمكن للأجيال القادمة أن تستنتجه كلية من الكتابات التى يخلفها وراءه وحدها ، والحقيقة الماثلة فى أن قسما كبيرا من العمل الذى رمى بنفسه فى غمرته ، على أشد الأنحاء حماسا ، إنما هو من النوع الخليق بأن يدعى زائلا ، أو لا يرجع إليه فى المستقبل سوى دارس منقب فى عصر مضى . لقد كان إلى حد كبير من النوع الذى يدعى صحافة . وأرجو أن يُغفر لى استطرادى ، الذى هو فى الحقيقة بمثابة ديباجة إذا أنا تحدثت عن طبيعة النشاط الذى تومئ إليه هذه الكلمة على نحو فضفاض . فالتفرقة بين «الصحافة» و«الأدب» عقيمة تماما ، إلا أن نعمد إلى مقابلات غليظة ، كالمقابلة بين «تاريخ» جيبون وجريدة الليلة المسائية . ومثل هذه المقابلة هى ، فى حد ذاتها ، أغلظ من أن تكون ذات معنى . ومعنى هذا أنك لا تستطيع أن تقيم أى تفرقة نافعة بين الصحافة والأدب على أساس درجات القيم الأدبية وحدها ، كما لو كان الفرق بينهما هو الفرق بين ما أحسنت كتابته ، وما أحسنت كتابته على نحو فائق : فإن رواية من الدرجة الثانية ليست صحافة ، ولكنها بالتأكيد ليست أدبا . إن اصطلاح «الصحافة» قد تدهور فى الثلاثين سنة الأخيرة ، وإنه لمن المناسب بوجه خاص ، فى هذه المقالة ، أن نحاول أن نعيده إلى معناه الأكثر دواما . وعندى أن أدق تعريف لهذا الاصطلاح ، وأشمل تعريف ، إنما ينجمان عن تأملنا حالة الذهن ونمط الذهن المعنّى بكتابة ما يسلم الجميع بأنه خير أنواع الصحافة . إن ثمة نمطا من الذهن ، وإنى

لشديد التعاطف معه ، لا يستطيع أن يتحول إلى الكتابة ، أو لا ينتج خير كتابته ، إلا تحت ضغط مناسبة فورية ، وهذا النمط من الذهن هو ما أنوى أن أعالجه باعتباره ذهن الصحفى . والأسباب الكامنة تحت ذلك قد تختلف : فقد يكون السبب انشغالا حارا بقضايا اليوم ، أو هو قد يكون (كما هو الشأن معى) خمولا أو كسلا يتطلبان منبها فوريا ، أو عادة تكونت من الضرورة الباكرة لكسب مبالغ صغيرة من المال بسرعة . فليست المسألة هى أن الصحفى يعالج مادة مختلفة عن تلك التى يعالجها سائر الكتاب بقدر ما هى أنه يعمل بدافع آخر مختلف لا يقل عن دوافعهم شرفا وكثيرا ما يكون أشرف .

إن الإهانة التى توجه عادة إلى الصحفى هى ما يقال من أن عمله ليس له إلا أهمية عابرة ، يراد به أن يحدث تأثيرا قويا فوريا ، وقد قدر له النسيان الأبدى بعد إحداث ذلك التأثير الفورى . ومهما يكن من أمر ، فإن الاقتصار على القول بهذا معناه أن نتجاهل الأسباب التى قد تجعل الكتابة «زائلة» ، والتطبيق الفضفاض لتلك الصفة ذاتها ، فضلا عن المصادفات الغريبة التى تحمى قطعة كتابة من النسيان . إن من تشدهم جاذبية جوناثان سوفت القوية يقرأون ويعيدون قراءة «رسائل صاحب محل القماش» ببهجة مسحورة ، وهذه الرسائل صحافة طبقا لما ألمحت إليه من تعريف للكلمة ، إذا كان شئ كذلك . بيد أن «رسائل صاحب محل القماش» بندهو من الأهمية فى الأدب الانجليزى الآن ، وأساسى لأى امرئ يود أن يكون عارفا بأدب انجلترا ، إلى الحد الذى نتجاهل معه المصادفة التى ما زلنا بها نواصل قراءته . ولو لم يكن سوفت قد كتب «رحلات جلفر» قط ، ولو لم يكن قد لعب دورا يستوقف النظر ودراميا فى الحياة السياسية ، ولو لم يكن هذا المجنون المدهش قد كمل حقوقه هذه فى التبرير بحياة خاصة بالغة التشويق ، فماذا كان يكون مكان «رسائل صاحب محل القماش» الآن ؟ لقد كانت خليقة أن يمتدحها بين الحين والحين دارس ما للتاريخ الأنجلو - أيرلندى لتلك الفترة تصادف ، بتوافق غريب ، أن يكون على درجة غير عادية من المضاء الأدبى ، ولما قرأها أحد غيره . وكان هذا المصير ذاته خليقا أن يقهر كتيبات دفو ، لو لم يكن مؤلف «روبنسن كروسو» و«مول فلاندرز» ، أو كتيبات صموئيل جونسون ، لو لم يكن بطل بوزول . وإذا تحولنا إلى كاتب إنجليزى آخر عظيم ، من نوع بالغ الاختلاف ، فلنفترض أن جون هنرى نيومان لم يكن أيضا القائد العظيم للكنيسة الانجليزية ، الذى وصف جلاد ستون ردته بأنها «كارثة» ، وأنه لم يلعب الدور البارز الذى لعبه فى القرن التاسع عشر ، ولنفرض أيضا أن مادة كتابه «الدفاع» Apologia كانت فى مثل موات موضوع نصف بنس وود فى أيرلندا فمن - سوى قلة من خبراء الأساليب القادرين

على التمييز - كان سيقرأ ذلك الكتاب الآن و أو بعد قرن من الآن ؟ من المؤكد أن «دفاع» Apologia نيومان صحافة كصحافة سويفت أو ديفو أو چونسون . ولنورد مثلا من الجانب المقابل .

من المحقق أن رسائل «مارتن ماربريليت» ليست نثرا فاتنا فى مثل فتنة خير نثر سويفت أو ديفو أو چونسون أو نيومان . فهى تنتمى إلى فترة أشد فجاجة ، ولكنها ، مع ذلك ، تشتمل على بعض قطع بالغة الفتنة بالتأكيد ، والجدل فيها بأكمله يدور على مستوى أدبى عال ، ولكن من الذى يقرؤها الآن سوى عدد بالغ الضآلة من الناس ، أولئك الذين يهتمون بالمنازعات الدينية لتلك الحقبة ، وأولئك الذين يهتمون بالأساليب النثرية في تلك الحقبة . وهى لا تعد جزءا من التعليم اللازم للشخص المثقف الذى يتكلم الإنجليزية ؟ إن الأسلوب الأدبى أحيانا ما تنسب إليه خواص تكاد تكون سحرية ، أو يخلع عليه شرف كونه مستودعا غامضا لمادة لم تعد تشوق أحدا . وهذا بعيد عن أن يكون حقا بصورة مطلقة . فالأسلوب وحده لا يستطيع أن يحفظ (شيئا) ولا شئ سوى الأسلوب الجيد ، متصلا بمضمون على حظ دائم من التشويق ، يمكن أن يحفظ . وكل بقاء آخر ، كبقاء صحافة سويفت أو ديفو ، إنما يرجع إلى مصادفة سعيدة . وحتى الشعر ليس محصنا ضد هذا رغم أن الشعر يعنى عادة بأمور أبسط وأبقى مما يعنى به أى شئ آخر إذ من ذا - باستثناء الدارسين وباستثناء القلة المتطرفة التى ولدت بميل طبيعى إلى مثل هذا النوع من الأعمال أو من دربوا أنفسهم عمدا على التذوق الصائب - يستطيع الآن أن يقرأ قصيدة «الملكة الحورية» بأكملها مستمتعا ؟

وعلى ذلك فقد كان تشارلز وبلى صحفيا بمعنى أنه كان يكتب ، أساسا ، من وحى المناسبات ، إما فى تعليقه الشهرى على الناس والأحداث والكتب المتداولة ، أو فى مقالاته ومقدماته ، أو أحيانا فى محاضرة يلقيها ، مع استثناء واحد واضح هو ذلك الكتاب الجذاب الذى يدخل فى باب أدب التراجم كتاب «لورد چون مانرز وأصدقاؤه» .

ربما كان - فيما أظن - قد أسرف بعض الشئ فى تقدير فضائل بولينبروك كسياسى ولطّف من أغلاطه أكثر مما ينبغى ، بسبب لمعان وحيوية أسلوب بولينبروك والجاذبية الكبرى لشخصيته . (ومن ناحية أخرى ، يلوح لى أنه قد منح ماكرز وسميث حقهما إزاء ديزرائيلى الأشد لمعانا) . ومهما يكن من أمر فإن علاقة سياسة أحد السياسيين بأسلوبه النثرى ليست بالأمر التافه ، ونستطيع أن نجد مواد معملية شائقة فى كتابات مستر ماكدونالد ومستر لويد جورج وكذلك ، على وجه الخصوص ، فى كتابات مستر ونستون تشرشل .

إن الناس يتحدثون أحيانا ، دون وضوح ، عن الأسلوب التحدثي في الكتابة وأشيع من ذلك أن ينعوا الانفصال بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة ومن الحق أن اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة يمكن أن تنساقا ، متباعدتين ، أكثر مما ينبغي - والنتيجة النهائية لذلك هي تكوين لغة مكتوبة جديدة . ولكن ما ننساه هو أن تطابق اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة خليق ، من الناحية الفعلية ، أن يكون أمرا لا يحتمل . ولو أننا تحدثنا بالطريقة التي نكتب بها ، لما وجدنا أحدا يستمع إلينا . بينما إذا كتبنا بالطريقة التي نتحدث بها ، لما وجدنا أحدا يقرؤنا . فاللغة المنطوقة واللغة المكتوبة لاينبغي أن تكونا شديدتي القرب أكثر مما ينبغي ، كما لاينبغي أن تكونا شديدتي البعد أكثر مما ينبغي . وأسلوب هنرى چيمز الأخير على سبيل المثال ليس أسلوبا تحدثيا بالضبط ، وإنما هو يمثل الطريقة التي كان هنرى چيمز ، في مرحلته الأخيرة ، يملي بها على سكرتيرته . إن المونولوج الشهير ، في ختام رواية «يوليسيز» لا يمثل الطريقة التي يفكر بها ، من الناحية الفعلية ، الأشخاص من أي من الجنسين ، وإنما هو محاولة بالغة البراعة من جانب أستاذ للغة ليخلق وهم عملية عقلية ، من طريق وسيط مختلف . هو الكلمات المكتوبة .

ومن المحقق أن كل خلق أدبي ينبع إما من عادة الحديث مع النفس أو من عادة الحديث مع الآخرين . وأغلب الناس عاجزون عن أداء أي من هذين الأمرين ، ولهذا تكون حياتهم على مثل هذا القدر (الذي نراه) من النشاط . غير أنه ينبغي على أي امرئ يرغب في الكتابة أن يدع نفسه ينطلق في واحد أو آخر من هذه الاتجاهات ، لأنه ليس هناك سوى أربع طرق للتفكير : أن يتحدث المرء إلى الآخرين ، أو أن يتحدث بعض الناس إلى بعض ، أو أن يحدث المرء نفسه ، أو أن يتحدث إلى الله .

كان ويلي يمتاز بخاصة أخرى ليست منبتة الصلة بالخاصة السابقة ، وإنها لأساسية للناقد الأدبي . فالمطلب الأول للنقد الأدبي ، كما لكل منشط أدبي أو فني آخر ، هو أن يكون شائقا . والشرط الأول لكي تكون شائقا هو أن تكون لديك الحصافة التي تجعلك لا تختار إلا تلك الموضوعات التي تكون شغوفا بها حقا ، وتلك التي تناسب مزاجك . إن شمولية المعرفة إنما هي مطمع أقل سرابية من شمولية الذوق .

لم يكن ناقدا كتبيا من طراز چيمز رسل لويل . ولئن كان يتحدث عن كتاب وصحفيي القرنين السادس عشر والسابع عشر الأدنى مرتبة ، ممن كان يتعاطف معهم كثيرا ، ويشعر إزاءهم بكبير سخاء ، فإنه ما كان يفعل ذلك قط لكي يرفعهم فوق المكان

الذى يستحقونه . لقد كان خليقا أن يقول : إن تاريخ الأدب يبسط دائما إلي قاعة شهيرة فيها تماثيل نبيلة علاها التراب ، وقائمة أسماء تستخدم فى تزيين قباب المكتبات ولكن الرجل السرى honnête homme فى التذوق الأدبى لا يمكن أن يقنع بعبادة بضع ذوى صيت محنطين ، وإنما يجب أن يكون له خيال وقلب لكى يرغب فى الشعور بالأدب كشئ حى . ونحن نستطيع أن نلمس حياة الأعمال الأدبية العظيمة فى أى عصر ، على نحو أفضل ، إذا عرفنا شيئا عن الأعمال الأدنى منها .

وكما قلت من قبل . فقد كان ويلى يمتلك ما ربما كان أول الملكات النقدية قاطبة ، وبدونها تكون سائر الملكات عقيمة : أعنى القدرة على أن يميز الأسلوب الحى من الميت . (وقد يكون لى أن أدس بين قوسين هنا أنه على الرغم من أنه لم ينقد قط على الورق أيا من كتاب جيلى ، فإنى وجدته فى محادثاتى معه قادرا على أن يتبين الحيوية حتى لدى الكتاب الذين ليس لديه كبير تعاطف معهم) . وإنه لأمر راجع إلى بصيرته وحماسه – إلى حد كبير – فضلا عن مجهوده فى التحرير ، أن يكون المترجمون التيودوريون قد غدوا معترفا بهم على النحو الذى يستحقونه .

من "التعليم الحديث والكلاسيات"

(١٩٣٢)

كثيرا ما تناقش قضايا التعليم وكأنما هى لا صلة لها بالنظام الاجتماعى الذى يُمارَس التعليم فى ظله ومن أجله . وهذا سبب من أكثر الأسباب شيوعاً فى أن الإجابات المقدمة (عن هذه المسائل) غير مقنعة . ففى إطار نظام اجتماعى محدد فقط ، يكون لنظام التعليم أى معنى . ولئن لاح أن التعليم اليوم فى تدهور ، ولئن لاح أنه يزداد حظا من العماء فذلك راجع – فى المحل الأول – إلى أنه ليس لدينا نظام مستقر ومُرْضٍ للمجتمع ، ولأن آراءنا عن نوع المجتمع الذى نريده غامضة ومختلفة معاً . فالتعليم موضوع لايمكن أن يناقَش فى فراغ : وأسئلتنا عنه تثير أسئلة أخرى : اجتماعية واقتصادية ومالية وسياسية . ودلالته إنما تشمل مشاكل أبعد مدى حتى من هذه المشاكل : فإنه لكى نعرف ما الذى نريده من التعليم ينبغى علينا أن نعرف ما الذى نريده عموما ، ولابد لنا من أن نشتق نظريتنا فى التعليم من فلسفتنا فى الحياة . ولا نلبث أن نتبين أن المشكلة دينية .

يكاد يكون بوسع المرء أن يتحدث عن أزمة فى التعليم . فثمة مشاكل خاصة بكل بلد ، وبكل حضارة ، كما أن ثمة مشاكل خاصة بكل أب : غير أن هناك أيضا مشكلة عامة تواجه العالم المتحضر بأكمله ، وتواجه العالم غير المتحضر بقدر ما يتلقى التعليم على يدى المتحضرين الأكثر تفوقا : مشكلة قد تكون حادة فى اليابان أو فى الصين أو فى الهند بقدر ما هى حادة فى بريطانيا أو أوربا أو أمريكا .

* * *

والآن فعلى حين أن اللبرالية قد ارتكبت حماقة التظاهر بأن أى موضوع فى مثل صلاحية أى موضوع آخر للدرس ، وأن اللاتينية واليونانية ليستا ، ببساطة ، أفضل من لغات أخرى كثيرة ، فإن الراديكالية (وهى نسل الليبرالية) تنحى هذا الاتجاه القائم على التسامح الشامل ، وتعلن أن اللاتينية واليونانية موضوعات ليس لها كبير فحوى . لقد أثارت اللبرالية حب استطلاع سطحيا . وقط لم يحدث أن وُضع مثل هذا القدر الكبير من المعلومات المتفرقة فى متناول كل شخص بدرجات من التبسيط تتكيف مع قدرة كل إنسان على التمثل . وإن خلاصات مستر هـ . ج . ولز المسلية لشاهد على

هذا برواجها وثمة اكتشافات جديدة تغدو معروفة للعالم بأكمله فورا ، ويعرف كل إنسان أن الكون يتسع وإلا فهو ينكمش . وفى غمرة حب الاستطلاع المشتت حول هذه الطرائف ، فإن أعدادا كبيرة من الناس - كثير منهم فقراء ومحتاجون - يظنون أنهم يرقّون أذهانهم ، أو ينفقون وقت فراغهم فى مشغلة جديرة بالثناء . ثم تتقدم الراديكالية إلى تنظيم «القضايا الحيوية» ورفض ما ليس بالحيوى . وقد أخبرنا ناقد أدبى حديث ، اكتسب شهرة ملحوظة بنقده الماركسى للأدب ، أن الرجال الحقيقيين لعصرنا هم أمثال لنين وتروتسكى وجوركى وستالين ، وكذلك أمثال آينشتاين وبلانك وهنت مورجان . وعند هذا الناقد أن المعرفة تعنى «فى المحل الأول المعرفة العلمية بالعالم من حولنا وبأنفسنا» ومن الممكن أن يفسّر هذا التقرير تفسيرا محترما ، ولكنى أخشى ألا يكون الناقد قد عنى به أكثر مما يعنيه رجل الشارع . فبـ «المعرفة العلمية بالعالم من حولنا» لايعنى فهم الحياة . وبالمعرفة العلمية لأنفسنا لايعنى معرفة النفس . خلاصة القول أنه على حين أن اللبرالية لم تعرف ما الذى تريده من التعليم ، فإن الراديكالية تعرف . وإنها لتريد الشـــئ الخطأ .

المشروع القومى للترجمة

اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : لطفى عبد الوهاب / فاروق القاضى / حسين الشيخ / منيرة كروان / عبد الوهاب علوب
مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
الرواية العربية	روجر آلن	ت : د. حصة إبراهيم المنيف

الأسطورة والحداثة	پول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت
نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت . منيرة كروان
قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	ت : المهدى أخريف
بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
التراث المغدور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت . محمد أبو العطا
المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد

السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود
السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت . فؤاد مجلى
نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت . أحمد درويش
چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
وسم السيف	ميجل دى تربانس	ت : محمد إبراهيم مبروك
المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
هوية فرنسا	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيل
الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : د. أشرف على دعدور

صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبـة	ت : محمد عبد الله الجعيدى
ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
حروب المياه	جون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نيقل الكسندر وفنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
الفجر الكاذب	جون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤى	ت : سمحه الخولى
فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال
مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	چوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر

(تحت الطبع)

الشعر الأمريكى المعاصر
الجانب الديني للفلسفة
الولاية
حيث تلتقى الأنهار
المدارس الجمالية الكبرى
الإسكندرية : تاريخ ودليل
مختارات من الشعر اليونانى الحديث
بارسيفال
اثنتا عشرة مسرحية يونانية
العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل
عدالة الهنود
چان كوكتو على شاشة السينما
الأرضة
غرام الفراعنة
نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية والقوانين المعالجة
القصة القصيرة (النظرية والتقنية)
صاحبة اللوكاندة
التجربة الإغريقية : حركة الاستعمار والصراع الاجتماعى
العنف والنبوءة
خسرو وشيرين
العمى والبصيرة (مقالات فى بلاغة النقد المعاصر)
وضع حد
التليفزيون فى الحياة اليومية

أنطوان تشيخوف
من المسرح الإسبانى المعاصر
خطبة الإدانة الطويلة
تاريخ النقد الأدبى الحديث (الجزء الرابع)
حكايات ثعلب
شامبوليون (حياة من نور)
الحورية الهاربة
الإسلام فى السودان
العربى فى الأدب الإسرائيلى
آلة الطبيعة
ضحايا التنمية
المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر
أيديولوجى
تاريخ الكنيسة
فن الرواية
ما بعد المعلومات
الورقة الحمراء
موت أرتميد كروث
علم الجمالية وعلم اجتماع الفن
المهلة الأخيرة
الهيولية تصنع علمًا جديدًا
قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى
مدرسة فرانكفورت نشأتها ومغزاها

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٢٩٨١ / ٢٠٠٠

الترقيم الدولى (I. S. B. N. 977 - 305 - 197 - 8)





SELECTED CRITICISM

BY
T. S. ELIOT

يضم هذا الكتاب ، بأجزائه الثلاثة ، مختارات وافية من نقد الشاعر والناقد الإنجليزى ت . س . إليوت (١٨٨٨ - ١٩٦٥) الأدبى والاجتماعى والفلسفى والدينى عبر السنين .

سيجد القارئ هنا كتابين كاملين لإليوت هما : « جدوى الشعر وجدوى النقد» و « وراء آلهة غريبة » فضلاً عن مختارات من أعماله الأخرى :

الغابة المقدسة ، كُتّاب مسرحيون من العصر الإليزابيثى ، مقالات مختارة ، فكرة مجتمع مسيحى ، إلى لانسلوت أندروز ، المعرفة والخبرة فى فلسفة ف. هـ . برادلى ، فى الشعر والشعراء ، نقد الناقد ، جورج هربرت ، ألوان من الشعر الميتافيزيقى .

كما تضم أجزاء الكتاب الثلاثة إسهامات إليوت فى كتب من تأليف أو ترجمة أو تحرير غيره ، ومقدمات الكتب من تأليف سواه ، وكتابات وأقوال له فى مناسبات مختلفة ، ومقدمات لمسرحياته ولنص فيلم « جريمة قتل فى الكاتدرائية » ، ومراسلاته الشخصية ، ومقتطفات ، ومئات المقالات التى أسهم بها فى صحف ومجلات أدبية توقف الآن معظمها عن الصدور ، ولم تجمع من قبل بين دفتى كتاب .

إن إليوت يبرز من هذه المختارات واحداً من أولئك النقاد العظماء الذين يغيرون من طرائق التفكير والحساسية ، ويُثوّرون الذائقة الشعرية ، وهو جزء من موروث الشعراء والنقاد الإنجليز أمثال : بن جونسون ، ودريدن ، وپوپ ، وصمويل جونسون ، ووردزورث ، وكولردچ ، وشلى ، وأرنولد ؛ ذلك الموروث الذى يدين له عالم الأدب بالكثير .

الغلاف : عماد حليم





المختار من نقد ت.س. إليوت

اختيار وترجمة وتقديم: ماهر شفيق فريد

تصدير: جابر عصفور

الجزء الثاني





المشروع القومى للترجمة

المختــــار

من نقد ت . س . إليوت

(الجزء الثانى)

اختيار وترجمة وتقديم

ماهر شفيق فريد

تصدير

جابر عصفور



٢٠٠٠

هذه ترجمة مختارات من نقد ت . س . إليوت

من عدة كتب ومجلات وصحف

SELECTED CRITICISM

BY

T. S. ELIOT

فهرس

كـتـب

من «فى الشعر والشعراء» (١٩٥٧) .	14
من «چورچ هربرت» (١٩٦٢) .	130
من «ملاحظات نحو تعريف الثقافة» (طبعة ١٩٦٢) .	160
من «كتاب مسرحيون من العصر الإليزابيثى» (١٩٦٣) .	162
من «المعرفة والخبرة فى فلسفة ف. هـ. برادلى» (١٩٦٤) .	166
من «نقد الناقد وكتابات أخرى» (١٩٦٥) .	185
من «فكرة مجتمع مسيحى وكتابات أخرى» (طبعة ١٩٨٢) .	294
من «رسائل ت . س . إليوت : الجزء الأول ١٨٩٨ - ١٩٢٢» (١٩٨٨) .	311
من «ألوان الشعر الميتافيزيقى» (١٩٩٣) .	319

كتب أو كتيبات أو مقالات أو محاضرات نشرت منفصلة

من «محاضرات ١٩١٦ - ١٩١٩» .	325
من «شكسبير ورواقية سنيكا» (١٩٢٧) .	334
من «دانتى» (١٩٢٩) .	334
من «الدراما الدينية : وسيطة وحديثة» (١٩٣٧) .	335
من «موسيقى الشعر» (١٩٤٢) .	337
من «إعادة التوحيد من طريق التدمير» (١٩٤٣) .	338
من «ما الأثر الكلاسى ؟» (١٩٤٥) .	340

فى الشعر (١٩٤٧) . 340
من «ملتون (٢)» (١٩٤٧) . 347
من «موعظة» (١٩٤٨) . 357
من «القبول» (١٩٤٨) . 357
من «قيمة الكاتدرائيات وجدواها فى انجلترا اليوم» (١٩٥١) . 357
من «الشعر والدراما» (١٩٥١) . 359
من «أصوات الشعر الثلاثة» (١٩٥٣) . 360
من «افتتاح المكتبة الجديدة» (١٩٥٩) . 363
من «مهرجان الشعر» (١٩٦٣) . 363

كتابات أسهم بها إليوت فى كتب من تأليف أو تحرير أو ترجمة غيره

هنرى چيمز (١٩١٨) . 365
قصيدتا چونسون «لندن» و«غرور الأمانى الإنسانية» (١٩٣٠) . 375
من «الدين بلا مذهب إنسانى» (١٩٣٠) . 382
من «دن فى عصرنا» (١٩٣١) . 383
من «أناشيد إزرا پاوند» (١٩٣٣) . 391
النقد الشكسپيرى : من دريدن إلى كولردچ (١٩٣٤) . 391
الكتاب يتخذون مواقف من الحرب فى إسپانيا (١٩٣٧) . 402
ملحوظة عن أنشودتين لكاولى (١٩٣٨) . 402
لورنس دريل (١٩٣٩) . 410
من «طبيعة العلاقات الثقافية» (١٩٤٣) . 410

من «قوى ثقافية فى النظام الإنسانى» (١٩٤٥) . 410
من «تحية إلى شارل موراس» (١٩٤٨) . 411
من «چيمز چويس» (١٩٤٩) . 411
من «هيو ماكديارمد» (١٩٥٤) . 411
من «پودنج مسز رنسى» (١٩٥٤) . 412
من «دنكان چونز» (١٩٥٥) . 412
من «إزراپاوند» (١٩٥٦) . 412
من «محاضر الشهادة أمام اللجنة المختارة للمنشورات الفاحشة» (١٩٥٨) 413
عبقرية رديارد كپلنج التى لا تذبل (١٩٥٨) . 413
«يوليسيز» (١٩٦٤) . 419
«ولفرد أوين» (١٩٦٤) . 419
ألدس هكسلى (١٩٦٥) . 420
رتشارد ألدنجتن (١٩٦٥) . 422
من «تحية إلى ماريو پراتس» (١٩٦٦) . 423

مقدمات بقلم إليوت لكتب من تأليف آخرين

مدخل وجيز إلى منهج پول ڤاليرى (١٩٢٤) . 425
مقدمة لمسرحية شارلوت إليوت «ساڤونارولا» (١٩٢٦) . 431
من تصدير لـ «محاورة فى الشعر الدرامى» لچون دريدن (١٩٢٨) . 434
مقدمة «قصائد مختارة» لإزراپاوند (١٩٢٨) وحاشية (١٩٤٨) . 435
من تصدير «هذا العالم الأمريكى» لإدجار آنسل مورار (١٩٢٨) . 449
من تصدير «صيادو الضفاف» لچيمز ب . كونولى (١٩٢٨) . 449
تصدير «أناباسيس» لسان چون پرس (١٩٣٠ ، ١٩٤٩ ، ١٩٥٨) . 450

مقدمة «عجلة من نار» لمؤلفه ج . ويلسون نايت (١٩٣٠) . 455
من تصدير «عبور ڤينوس» لهارى كروسبى (١٩٣١) . 463
تصدير «بوبو مونتبارناس» لشارل لوى فيليپ (١٩٣٢) . 463
كلمة نقدية عن «مجموعة قصائد هارولد مونرو» (١٩٣٣) . 467
مقدمة «قصائد مختارة» لميريان مور (١٩٣٤) . 470
من مقدمة «غابة الليل» لچونا بارنز (١٩٣٧ / ١٩٤٩) . 477
تصدير «عهد الخلود» لمحرره ن . جانجولى (١٩٤٠) . 481
من مقدمة «مختارات من منظومات كبلنج» (١٩٤١) . 483
كلمة تمهيدية لـ «التعريف بچيمز چويس» (١٩٤٢) . 507
تصدير «كتاب صغير للشعر الحديث» لآن ريدلر (١٩٤٢) . 510
مقدمة «شكسپير والموروث الدرامى الشعبى» (١٩٤٤) . 514
من مقدمة «فرنسا التى لا تنسى» لأليس چاپيه (١٩٤٤) . 517
من تصدير «الجانب المظلم من القمر» (١٩٤٦) . 517
مقدمة من «صورة لمايكل روبرتس» لمحرريه ت . و . إيسون / ن . هاملتن (١٩٤٩) . 518
من مقدمة «ليلة جميع القديسين» لتشارلز وليمز (١٩٤٨) . 521
من كلمة تمهيدية لـ «هالى» لمؤلفه ج . ڤ . ديسانى (١٩٥٠) . 521
من مقدمة لـ «مغامرات هكلبرى فين» لمارك توين (١٩٥٠) . 522
تصدير «الشعر الإنجليزى» لليون ڤيڤانتى (١٩٥٠) . 524
تصدير «أفكار للتأمل» لمحرره ن . جانجلى (١٩٥١) . 529
كلمة تمهيدية لـ «د . هـ. لورنس والوجود الإنسانى» للأب وليم تيڤرتون (١٩٥١) . 531
تصدير «الحاجة إلى جذور» لسيمون ڤى (١٩٥١) . 533
مقدمة «الفراغ أساس الثقافة» ليوزيف بايپر (١٩٥٢) . 539

من كلمة تمهيدية لـ«الشعر الفرنسى المعاصر» لچوزيف شيارى (١٩٥٢) . 543

كلمة تمهيدية لـ «شكسبير والإليزابيثيون» لهنرى فليشير (١٩٥٣) . 543

مقدمة «المقالات الأدبية» لإزرا پاوند (١٩٥٤) . 546

كلمة تمهيدية لـ «الرمزية من پو إلى مالارميه» لچوزيف شيارى (١٩٥٦) . 552

مقدمة «فن الشعر» لپول ڤاليرى (١٩٥٨) . 555

تصدير لـ «حارس أخى» لستانيسلاس چويس (١٩٥٨) . 567

كلمة تمهيدية لـ «كاثرين ما نسفيلد ومقالات أخرى» لچون ميدلتون مرى (١٩٥٩). 569

كلمة تمهيدية لـ «أغنية الاتجاه الواحد» لوندام لويس (١٩٦٠) . 573

تصدير لـ «چون ديڤدسن : مختارات من قصائده» (١٩٦١) . 576

تصدير «قصائد ومسرحيات شعرية» لهوچو ڤون هوفمانشتال (١٩٦١) . 578

كلمة تقديم «بين قوسين» لديڤيد چونز (١٩٦١) . 579

من «كلمة عن البرج» لهوجوڤون هوفمانشتال (١٩٦٣) . 580

تصدير «قصائد مختارة» لإدوين ميور (١٩٦٥) . 581

متفرقات

كتابات وأقوال لإليوت فى مناسبات مختلفة ورد بعضها فى كتب أو مقالات عنه أو فى مقابلات معه

من «عيوب كپلنج» (١٩٠٩) . 584

من «درجات الواقع» (١٩١٣) . 584

من «مقالات فلسفية» . 584

من «ثلاث مقالات عن كانط» (١٩١٣) . 585

من «تفسير الطقس البدائى» (١٩١٣) . 585

من «مصورو عصر النهضة» . 585

عن فرافلييو ليپى . 586

من «طريقة إدارة فصول الدروس الخصوصية» (١٩١٦) . 586

من «يوليسيز» (١٩٢٣) . 587

«هنرى چيمز» (١٩٢٣) . 587

من «خطبة يوم الجوائز فى مدرسة البنات المثيودية فى پنزانس فى الثلاثينيات» . 587

من «شكسپير شاعرا وكاتبا مسرحيا» (١٩٣٧) . 588

من «ييتس» (١٩٣٩) . 588

من «أنماط الشعر الدينى الإنجليزى» (١٩٣٩) . 588

من محاضرة غير منشورة (١٩٤٣) . 589

من «ولت وتمان والشعر الحديث» (١٩٤٤) . 589

من حديث إذاعى (١٩٤٤) . 590

من مقابلة (١٩٤٨) . 590

من إزراباوند (١٩٥٠) 590
من مؤتمر صحفى (١٩٥٣) 590
من «عن الشعر والدراما» (١٩٥٤) 591
من «الكاتب والناقد» (١٩٥٥) . 591
من «السيد إليوت يتحدث عن المدخل العلمى إلى الشعر» (١٩٥٥) . 592
من خطبة الصلاة على وليم كولن بروكس (١٩٥٩) . 592
عن چون دن . 592
عن هربرت ريد . 593
عن تدهور اللغة الإنجليزية . 593
عن الإنسان . 593
من مقابلة صحفية . 593
من «آراء ومراجعات» . 593
عن چويس . 594
عن چون دن . 594
عن الشر . 594
عن الطعام . 594
عن الذاتى والموضوعى . 594
عن ذكريات الطفولة . 595
من محادثات مع وليم تيرنر ليفى . 595
عن «قصائد كتبت فى مطلع الشباب» . 596
عن قصيدتى «غنائية» و «أغنية» 596
من «الحديث بحرية : ت . س . إليوت وتوم جرينويل» . 596
من محادثات ورسائل مع لورنس دريل . 596
عن هنرى چيمز . 597
عن قصيدة «ليتل جدنج» . 597
من نشرة مصاحبة لاسطوانات تسجيل «أربع رباعيات» بصوته . 597
عن مقدمته لرواية مارك توين «هكلبرى فين» . 598

عن الديمومة البرجسونية . 598
عن «أربع رباعيات» . 598
عن هنرى چيمز . 598
عن كتاب «مرشد الدارس إلى قصائد ت . س . إليوت» لمؤلفه ب . ساذام . 599
عن ماركسيين 599
منهج هنرى چيمز 600
عن جوسبى أونجارتى . 600
من «إدجاريو وفرنسا» . 600
عن المأساة الحديثة . 600
عن قصيدة «الأرض الخراب» . 601
عن كتاب ج . ڤ . د سانى «كل شيء عن هـ . هاتير» . 601
عن إحدى لوحات المادونا (العذراء) . 601
أقوال من كتاب «مسرحيات ت . س . إليوت» لدافيد أ . چونز . 601
عن هارى فى مسرحية اجتماع شمل الأسرة 602
عن مسرحية إجتماع شمل الأسرة 602
عن «چورج سانتيانا» . 602
عن «القطط العملية» . 603
«على أقصى تقدير» . 603
من حديث مع إيجور ستراڤنسكي . 603
من «السنوات الخمس والعشرون الأخيرة من الشعر الإنجليزى» . 603
بول إلمرمور 604

مقدمات إليوت لمسرحياته
ولنص فيلم «جريمة قتل فى الكاتدرائية»

جريمة قتل فى الكاتدرائية (١٩٣٥ ، ١٩٣٧ ، ١٩٣٨) . 607
تصدير نص فيلم «جريمة قتل فى الكاتدرائية» . 608

حفل الكوكتيل (١٩٤٩ ، ١٩٥٠) . 612
الموظف الكتابى المؤتمن (١٩٥٣) . 612
رجل الدولة العجوز (١٩٥٨) . 613

مختارات من رسائل إليوت
(١٩١٨ - ١٩٦٤)

إلى ڤرچينيا ولف (١٩١٨) . 615
إلى جلبرت سلدز (١٩٢٢) . 615
إلى برتراندرسل (١٩٢٣) . 616
من «رسالة» (١٩٢٣) . 617
إلى فورد مادوكس فورد (١٩٢٣) . 617
إلى ل. أ . ج . سترونج (١٩٢٣) . 617
إلى برتراند رسل (١٩٢٥) . 618
إلى سكوت فتزچرالد (١٩٢٥) . 619
إلى جرترود ستاين (١٩٢٦) . 620
إلى برتراند رسل (١٩٢٧) . 620
إلى بونامى دوبريه (١٩٢٧) . 620
إلى ل. كيرستاين (١٩٢٧) . 620
إلى هربرت ريد (١٩٢٨) . 621
إلى أ. أ. رتشاردز (١٩٢٩) . 621
إلى پول إلمرمور (١٩٢٩) . 621
إلى سى. سكوت مونكريف (١٩٢٩) . 622
إلى أ. ماكنايت كوفر (١٩٣٠) . 622

إلى رئيس تحرير مجلة «ذابوكمان» (١٩٣٠) . 623
إلى أ. ماكنايت كوفر (١٩٣٠) . 624
إلى وليم فورس ستيد (١٩٣٠) . 624
إلى إرنست ريس (١٩٣٠) . 625
إلى الأخت مارى چيمز پاور (١٩٣٢) . 625
إلى پول إلمرمور (١٩٣٣) . 625
إلى پول إلمرمور (١٩٣٤) . 626
إلى مايكل روبرتس (١٩٣٥) . 627
إلى ڤرچينيا ولف (١٩٣٧) . 627
إلى لورنس دريل (١٩٣٧) . 628
إلى وندام لويس (١٩٣٨) . 630
إلى مينارد كينيز (١٩٣٨) . 630
إلى ج. ڤ . هيلى (١٩٤٠) 630
إلى هـ. و. هاوسرمان (١٩٤٠) . 631
إلى ج. ڤ. هيلى (١٩٤٠) . 631
إلى مارتن براون (١٩٤١) . 631
إلى أ. ب. رامساى (١٩٤٢) . 632
إلى چولين كورنيل (١٩٤٨) . 632
إلى برتراندرسل (١٩٤٩) . 632
إلى لورنس دريل (١٩٤٩) . 633
إلى پولان (١٩٤٩) . 634
إلى فيليب ميريه (١٩٥٤) . 635
إلى تشارلز نورمان (١٩٥٧) . 635
إلى رسل كيرك (١٩٥٨) . 635

إلى جروشو ماركس (١٩٦١) .	635
إلى آن بودن (١٩٦١) .	636
إلى هانز ڤـ. بنتز (١٩٦١) .	636
إلى أ. ب. كوثين (الابن) (١٩٦٢) .	637
إلى جروشو ماركس (١٩٦٣) .	637
إلى دانيل هـ . وودوارد (١٩٦٣) .	637
إلى ت.س. إليوت	638
إلى راشيل .	638
إلى د.هلموت فيبروك (١٩٦٤)	639
إلى برتداند راسل (١٩٦٤)	639
إلى سيريل كونولى (١٩٦٤) .	640
إلى چون كوين .	640
عن هارى كروسبى .	640
إلى هالى فلانجان .	641
إلى كيث دوجلاس .	641
إلى روبرت جريڤز .	641
إلى كرستيان شميت .	641
إلى أ. بودلسن .	642
إلى دونالد جالوپ .	642
إلى مارچورى ج. لايت فوت .	642
إلى پول إلمرمور .	643

مختارات من كتاب

« فى الشعر والشعراء »

(١٩٥٧)

إلى ڤاليري

فهرس

تصدير

١- فى الشعر

وظيفة الشعر الاجتماعية (١٩٤٥) .

موسيقى الشعر (١٩٤٢) .

ما الشعر الأقل مرتبة ؟ (١٩٤٤) .

ما الأثر الكلاسى ؟ (١٩٤٤) .

الشعر والدراما (١٩٥١) .

أصوات الشعر الثلاثة (١٩٥٣) .

حدود النقد (١٩٥٦) .

٢ - فى الشعراء

ڤرچيل والعالم المسيحى (١٩٥١) .

سيرچون ديڤيز (١٩٢٦) .

ملتون (١) (١٩٣٦) .

ملتون (٢) (١٩٤٧) .

چونسون ناقدا وشاعرا (١٩٤٤) .

بيرون (١٩٣٧) .

جوته حكيما (١٩٥٥) .

رديارد كپلنج (١٩٤١) .

ييتس (١٩٤٠) .

تصدير

(١٩٥٦)

إن جميع المقالات التى يشتمل عليها هذا الكتاب ، باستثناء مقالة واحدة[1] تلى فى التاريخ تلك التى أدرجتها فى كتابى «مقالات مختارة» . وقد كتبت أغلبها فى السنوات الست عشرة الأخيرة . لقد كان كتابى «مقالات مختارة» مجموعة متفرقة . أما هذا الكتاب – كما يدل عنوانه – فمقصور على مقالات تعنى بالشعراء أو بالشعر .

والمجموعة الحالية تختلف عن كتابى «**مقالات مختارة**» من جهة أخرى . فإن مقالة واحدة من ذلك الكتاب – هى مقالتى عن تشارلز وبلى – قد كتبت لتلقى على جمهور ، أما بقية المقالات فقد كتبت كلها للنشر فى دوريات . ومن بين الست عشرة مقالة التى يتكون منها هذا الكتاب كانت عشر مقالات موجهة أصلا إلى جمهور . أما المقالة الحادية عشرة – وهى عن ڤرجيل – فكانت حديثا إذاعيا . وفى نشرى هذه الأحاديث الآن لم أحاول أن أحيلها إلى ما كانت خليقة أن تكون عليه لو أنها صممت أصلا للعين بدلا من الأذن . كذلك لم أقم بأى تغييرات تتعدى حذف ملاحظاتى التمهيدية على «**الشعر والدراما**» ، وكذلك بعض الملاحظات التمهيدية واللطائف العارضة التى لما كان المراد بها أن تغوى السامع فقد لا تعدو أن تضايق القارئ. كذلك لم يبد لى أن من الصواب ، عند إعدادى للنشر فى مجلد واحد مقالات كتبت فى فترات مختلفة وفى مناسبات متنوعة ، إما أن أزيل قطعا تكرر تقريرات تقدمت بها فى موضع آخر ، أو أن أحاول حجب التقريرات غير المتسقة ، والتوفيق بين المتعارضات . فكل محاضرة (هنا) تطابق ، أساساً ، ما كانت عليه عند تاريخ إلقائها أو نشرها لأول مرة .

وثمة بعض مقالات أو أحاديث كان تاريخها أو مادتها يؤهلانها للإدراج فى هذا الكتاب ، ولكنى استبعدتها ، حين أعدت قراءتها ، بعد مرور فترة من الزمان ، باعتبارها ليست جيدة بما فيه الكفاية . وقد وددت لو كنت وجدت أن محاضرتين لى ، ألقيتا فى جامعة إدنبره ، قبل الحرب ، عن «**تطور شعر شكسبير**» ، جديرتان بأن تدرجا فى هذا الكتاب ، حيث أن ما كنت أحاول أن أقوله فيهما ما زال يلوح لى جديرا أن يقال . غير

(١) هى المقالة عن سيرچون ديفيز ، وقد نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» عام ١٩٢٦ . وكان المسترجون هيوارد هو الذى استنقذها من النسيان ، وأوصى بنشرها فى هذا الكتاب .

أن هاتين المحاضرتين لاحتا لى رديئتى الصياغة ، وبحاجة إلى تنقيح كامل – وهى مهمة ينبغى تأجيلها إلى تاريخ ، فى المستقبل ، غير معلوم . على أنه مما يقلل من أسفى على عدم إدراجهما ، على أية حال ، أنى جردت هاتين المحاضرتين من واحدة من أفضل القطع الموجودة فيهما – وهى تحليل للمشهد الأول من مسرحية «**هملت**» – وأدمجتها فى حديث آخر لى عن «**الشعر والدراما**» . وهكذا فإنى إذ سرقت من إحدى المحاضرات فى سبيل محاضرة أخرى ، أذيل الآن محاضرة «**الشعر والدراما**» بمقتطف آخر وجيز من نفس المحاضرة التى ألقيت فى إدنبره ، وهذا المقتطف هو الملحوظة عن مشهد الشرفة فى مسرحية «**روميو وجوليت**» .

وإقراراتى بالشكر تبدو فى صورة هوامش المقالات . غير أنها لا تنقل ذكرى عرفانى بالحفاوة التى لقيتها فى عدة مدن فى جلاسجو وسوانسى ومينيابوليس وبانجور (شمال ويلز) ودبلن . وإن ديون شكرى لأكبر عددا من أن تخصص : غير أنه لما كانت مقالتى «**جوته حكيما**» قد ألقيت بمناسبة تسلمى جائزة جوته الهنزية ، فإنى أود أن أعبر عن تقديرى لضيافة الستيفتونج ف. ف. س (وهى المؤسسة التى تمنح الجائزة) ولرئيس الجامعة وعمدة ومجلس شيوخ مدينة هامبورج .

ت . س . إ

أكتوبر ١٩٥٦

١ - فى الشعر

من "موسيقى الشعر(*)

(١٩٤٢)

إن للشاعر ، حين يتحدث أو يكتب عن الشعر ، مؤهلات فريدة وحدوداً فريدة ، ولو أننا سلمنا بهذه الأخيرة ، فسيكون بمقدورنا أن نتذوق الأولى على نحو أفضل – وهو تحذير أوصى به الشعراء أنفسهم ، كما أوصى به قراء ما يقولونه عن الشعر . وأنا لا أستطيع قط أن أعيد قراءة أى من كتاباتي النثرية دون أن أشعر بارتباك حاد . فأنا أنكص عن المهمة وعلى ذلك فقد أغفل أن أضع فى حسبانى جميع المزاعم التى ألزمت نفسى بها فى حين أو آخر . بل أنى قد أكرر – فى كثير من الأحيان – ما قلته من قبل ، وقد أناقض نفسى كثيراً .

* * *

وليس معنى هذا القول بأنى أعتبر الدراسة التحليلية للأوزان والأشكال المجردة التى تغدو بالغة الاختلاف حين يتناولها الشعراء المختلفون مضيعة للوقت تماما . غاية الأمر أن دراستك لعلم التشريح لن تعلمك كيف تجعل دجاجة تبيض . ولست أوصى بأى طريقة أخرى للبدء فى دراسة الشعر اليونانى واللاتينى غير مساعدة قواعد التفعيل التى وضعها النحويون بعد أن كتب أغلب الشعر ، غير أنه لو أمكننا إحياء هاتين اللغتين بما يكفى لأن نتمكن من الحديث بهما وسماعهما ، كما كان كتابهما يفعلون ، فسيغدو بمقدورنا ألا نأبه للقواعد .

* * *

إن دراسة القصائد ، لا دراسة الشعر ، هى وحدها القادرة على تدريب آذاننا . وليست القواعد ، ولا المحاكاة المتعمدة لأحد الأساليب ، هى التى تعلمنا كيف نكتب.

(*) من محاضرة و. ب. كر التذكارية الثالثة . ألقيت بجامعة جلاسجو فى ١٩٤٢ ونشرتها مطبعة جامعة جلاسجو فى ذلك العام نفسه .

فنحن نتعلم من طريق المحاكاة يقينا ، ولكنها محاكاة أعمق غورا مما يحققه تحليل الأسلوب . وعندما كنا نحاكي شللي لم يكن مبعث ذلك رغبتنا فى الكتابة على نحو ما كتب قدر ما كان مبعثه أن شللي غزا نفس المراهق ، وهذا هو ما جعل طريقة شللي - فى ذلك الوقت - الطريقة الوحيدة للكتابة .

ولا ريب في أن ممارسة فن النظم باللغة الإنجليزية قد تأثرت بالمعرفة بقواعد العروض . وإنه لمن شأن الدارس التاريخى أن يحدد تأثير اللاتينية فى المبتكرين ويات وسرى .

* * *

غير أن ثمة قانونا للطبيعة أقوى من تلك التيارات المتفاوتة أو المؤثرات الآتية من الخارج أو الماضى ألا وهو القانون القائل بأن الشعر لا ينبغى أن يبتعد أكثر مما ينبغي عن اللغة اليومية المألوفة التي نستخدمها ونسمعها . فسواء كان الشعر قائما على النبر أو القطع ، مقفى أو بلا قافية ، شكليا أو حرا ، فإنه لا يمكنه أن يفقد اتصاله بلغة الاتصال العادى المتغيرة .

وقد يلوح من الغريب أننى ، حين أجهر بأنى أتحدث عن «موسيقى» الشعر ، أعلق مثل هذه الأهمية على المحادثة . ولكنى خليق بأن أذكركم ، أولا ، بأن موسيقى الشعر ليست شيئا يمكن أن يوجد منفصلا عن معناه وإلا لأمكن أن يكون لدينا شعر ذو جمال موسيقى عظيم ولكن بلا معنى . ولا أعرف أنى التقيت قط بمثل هذا الشعر . والاستثناءات الواضحة لا تعدو أن تنم على اختلاف فى الدرجة فهناك قصائد تحركنا موسيقاها ونأخذ معناها على أنه قضية مسلم بها ، كما أن هناك قصائد نلقى فيها بانتباهنا إلى المعنى ، وتحركنا موسيقاها دون أن نلاحظ ذلك . خذ مثالا من الواضح أنه مثال متطرف - شعر اللامعنى الذى نظمه إدوارد لير . إن لا معناه ليس خواء معنى ، وإنما هو محاكاة ساخرة للمعنى ، وهذا هو معناه .

* * *

من الشائع أن نلاحظ أن معنى القصيدة قد يند تماما عن الشرح . ولكن ليس من الشائع بمثل هذه الدرجة أن نلاحظ أن معنى القصيدة قد يكون شيئا أكبر من هدف مؤلفها وشيئا بعيدا عن أصولها . وقد كان من أكثر الشعراء المحدثين غموضاً الكاتب الفرنسى ستفان مالارميه الذى يقول عنه الفرنسيون ، أحيانا ، إن لغته بالغة التفرد إلى الحد الذى لا يستطيع معه أن يفهمها غير أجنبى . وقد نشر المرحوم روچر فراى ، وصديقه شارل مورون ، ترجمة إنجليزية مزودة بملاحظات لفك ألغاز معانى قصائده .

وحينما أعرف أن سوناته صعبة له قد أوحى بها رؤية تصوير على السقف منعكسا على قمة مائدة ، أو رؤية النور منعكسا من الرغوة التى تعلو كوبا من الجعة ، فإن كل ما أستطيع أن أقوله هو أن هذا قد يكون نشوءاً جنينيا سليما ولكنه ليس المعنى . إننا إذا حركتنا قصيدة فإنها تكون قد عنت شيئا - ربما يكون شيئا مهما بالنسبة لنا . أما إذا لم تحركنا فإنها تكون ، شعريا ، بلا معنى . ويمكن أن يحركنا بعمق الاستماع إلى تلاوة قصيدة بلغة لا نفهم منها كلمة واحدة ، غير إنه إذا قيل لنا عند ذلك أن القصيدة لغو بلا معنى فسنعتبر أننا ضللنا - وأن هذه لم تكن قصيدة ، وإنما كانت مجرد محاكاة للموسيقى الآلاتية . وإذا كنا نعنى أن جزءا من المعنى هو فقط الذى يمكن نقله من طريق الشرح فذلك يرجع إلى أن الشاعر مشغول بحدود الوعى التى تقصر الكلمات عن مجاوزتها ، وإن كانت المعانى ما تزال موجودة . قد تلوح القصيدة وكأنها أشياء بالغة الاختلاف للقراء المختلفين ، وقد تكون هذه المعانى جميعها مختلفة عما كان المؤلف يخال أنه يعنيه . فنجد على سبيل المثال أن المؤلف ربما كان عاكفا على كتابة خبرة شخصية فريدة ، ينظر إليها منفصلة تماما عن أى شىء خارجها . ومع ذلك فقد تغدو القصيدة فى نظر القارئ ، تعبيرا عن موقف عام ، بالإضافة إلى كونها تعبيرا عن خبرة شخصية خاصة به . إن تفسير القارئ قد يختلف عن تأثير المؤلف ومع ذلك يجىء معادلا له فى الصحة . بل إنه قد يكون أفضل فربما كان فى القصيدة أكثر مما يعيه صاحبها . وقد تكون التفسيرات المختلفة جميعها صياغات جزئية لشىء واحد ، وتكون ألوان الإبهام راجعة إلى الحقيقة الماثلة فى أن القصيدة تعبر عن أكثر ، لا عن أقل ، مما يستطيع الكلام العادى توصيله .

وهكذا فإنه على حين يحاول الشعر أن ينقل شيئا يجاوز ما يمكن لإيقاعات النثر أن تنقله يظل ، رغم ذلك ، شخصا يتحدث إلى شخص آخر . ويصدق هذا بنفس الدرجة ، إذا أنت غنيته ، لأن الغناء إنما هو طريقة أخرى للحديث . وليست الصلة المباشرة بين الشعر والمحادثة بالأمر الذى نستطيع أن نضع له قوانين دقيقة فكل ثورة فى الشعر معرضة لأن تكون ، أو هى أحيانا تعلن عن كونها ، عودة إلى الكلام الشائع . تلك هى الثورة التى أعلنها ورد زورث فى مقدماته ، وقد كان مصيبا . غير أن نفس الثورة قد قام بها ، قبل ذلك بقرن ، أولد هام ووالر ودنام ودريدن ، وقد آن الأوان للقيام بهذه الثورة نفسها بعد ذلك بقرن . إن أتباع الثورة يطورون المعجم الشعرى الجديد فى اتجاه أو آخر ، وهم يطورونه أو يبلغون به مرحلة الكمال . وفى عين الوقت تستمر اللغة المنطوقة فى التغير ، ويغدو المعجم الشعرى أمرا عفا عليه الزمان . وربما كنا لا ندرك مدى الطبيعية التى لابد أن كلام دريدن كان يلوح بها عليه لأكثر معاصريه

حساسية . بديهى إنه ما من شعر يطابق تماما الكلام الذى يتحدثه الشاعر ويسمعه . غير أن صلته بكلام عصره ينبغى أن تمكن السامع أو القارئ من أن يقول : «إنى قد كنت خليقا بأن أتحدث على هذا النحو ، لو أنى استطعت أن أتحدث شعرا» . وهذا هو السبب فى أن خير شعر معاصر يستطيع أن يمنحنا شعورا بالانفعال وحسا بالوفاء مختلفين عن أى عاطفة يثيرها حتى شعر أعظم منه بكثير ينتمى إلى عصر ماض .

وعلى ذلك فإن موسيقى الشعر ينبغى أن تكون موسيقى كامنة فى الكلام الشائع لعصره . ومعنى هذا أيضا أنها ينبغى أن تكون كامنة فى الكلام الشائع فى مكان الشاعر . وليس من هدفى هنا أن أقدح فى شيوع الإنجليزية المتعارف عليها أو إنجليزية محطة الإذاعة البريطانية . ذلك أننا إذا صرنا جميعا نتحدث بنفس الطريقة لما عاد هناك معنى لكوننا لا نكتب بنفس الطريقة . غير إنه إلى أن يجيء ذلك الوقت – وآمل أن يتأخر طويلا – فإن مهمة الشاعر هى أن يستخدم الكلام الذى يجده من حوله ، والذى يعرفه أكثر من غيره . وسأظل دائما أتذكر الانطباع الذى خلفته فى قراءة و . ب . ييتس للشعر بصوت مرتفع . لقد كان استماعك إليه وهو يقرأ أعماله يجعلك تدرك كم أن طريقة الأيرلنديين فى الكلام لازمة لإبراز نواحى جمال الشعر الأيرلندى ، وكان الاستماع إلى ييتس وهو يقرأ وليم بليك خبرة من نوع مختلف ، تبعث على الدهشة أكثر مما تبعث على الرضاء . بديهى أننا لا نريد من الشاعر أن يقتصر على أن يعيد حرفيا إخراج المصطلح التحدثى لنفسه ولأسرته وأصدقائه ومقاطعته : ولكن ما يجده فى هذه الأشياء هو المادة التى يتعين عليه أن يصنع منها شعره . ينبغى عليه ، كما هو الشأن مع المثال ، أن يكون مخلصا للمادة التى يعمل بها ، فمن أصوات سمعها يتعين عليه أن يصنع لحنيته وتوافقه النغمى .

وإنه ليكون من الخطأ ، على أية حال ، أن نفترض أن كل شعر ينبغى أن يكون لحنيا ، أو أن اللحنية أكثر من عنصر من العناصر المكونة لموسيقى الكلمات . فبعض الشعر قد أريد به أن يغنى . وأغلب الشعر فى العصر الحديث قد أريد به أن ينطق – وثمة أشياء أخرى يتحدث عنها إلى جانب طنين النحل الذى لا حصر له أو أنين الحمائم بين أشجار الدردار القائمة منذ الأزل . فللتنافر ، بل والنشاز ، مكانهما ، تماما كما نجد فى أى قصيدة على بعض الطول أنه ينبغى أن تكون ثمة نقلات بين القطع ذات الحدة الأكبر والقطع ذات الحدة الأقل ، لكى تخلق إيقاع الانفعال المتذبذب الذى هو أساسى للبناء الموسيقى للمجموع . وستكون القطع ذات الحدة الأقل ، من

حيث علاقتها بالمستوى الذى تعمل عليه القصيدة بأكملها ، نثرية - بحيث يمكن القول ، بالمعنى الذى يتضمنه ذلك السياق ، إنه ما من شاعر يستطيع أن يكتب قصيدة ذات امتلاء ، إلا أن يكون أستاذا للنثرى[١] .

إن ما يهم - باختصار - إنما هو القصيدة الكاملة . ولئن لم يكن بالقصيدة الكاملة حاجة إلى أن تكون - وكثيرا ما لا ينبغى أن تكون - لحنية كلها فإن هذا يستتبع أن القصيدة ليست مصنوعة من «كلمات جميلة» فحسب . وإنى لأشك فيما إذا كانت أى كلمة ، من زاوية الصوت ، وحده ، أكثر أو أقل جمالا من أى كلمة أخرى - فى نطاق لغتها ، لأن السؤال عما إذا لم تكن بعض اللغات أكثر جمالا من غيرها إنما هو قضية مختلفة تماما . فالكلمات القبيحة هى الكلمات غير الملائمة للصحبة التى تجد نفسها فيها . هناك كلمات قبيحة لأنها خام أو لأنها قد تقادم عليها العهد . وهناك كلمات قبيحة بسبب أجنبيتها أو سوء تربيتها (ككلمة تليفزيون Television مثلا) : ولكنى لا أعتقد أن أى كلمة توطدت مكانتها فى لغتها جميلة أو قبيحة ، ذلك أن موسيقى الكلمة إنما تقع - إذا جاز لى أن أقول ذلك - عند نقطة تقاطع : فهى تنبع من علاقتها أولا بالكلمات التى تسبقها وتليها مباشرة ، ومن علاقتها غير المحددة ببقية السياق ، كما تنبع من علاقة أخرى هى علاقة معناها المباشر فى ذلك السياق بكل المعانى الأخرى التى كانت لها فى سياقات أخرى ، وبكل ثروتها - الكبيرة أو الصغيرة - من التداعيات . من الواضح أنه ليست جميع الكلمات بالتى تستوى فى الثراء ونفوذ الأقرباء . وإنه لجزء من مهمة الشاعر أن يوزع الأغنى على الأفقر فى المواضع الصحيحة . ونحن لا نستطيع أن نثقل القصيدة ، أكثر مما ينبغى ، بالأمر الأول . ففى لحظات معينة فقط يمكن جعل الكلمة توحى بكل تاريخ اللغة والحضارة . هذه «الإلماعية» ليست بدعة أو تطرفا مقصورا على نمط خاص من الشعر وإنما هى إلماعية كامنة فى طبيعة الكلمات ، ومن شأن كل أنواع الشعراء ، سواء بسواء . إن هدفى هنا هو أن أصر على أن «القصيدة الموسيقية» إنما هى قصيدة ذات نموذج موسيقى للصوت ونموذج موسيقى للمعانى الثانوية للكلمات التى تتألف منها ، وأن هذين النموذجين لا ينفصلان ، ومتطابقان . ولئن اعترضت بأن الصوت الخالص ، منفصلا عن المعنى ، هو وحده الذى يمكن أن تطبق عليه كلمة «موسيقى» تطبيقا صحيحا فإن كل ما بوسعى هو أن أعيد زعمى السابق أن صوت القصيدة إنما هو تجريد من القصيدة كمعناها تماما .

* * *

(١) هذه هى العقيدة المكملة لعقيدة البيت أو القطعة التى هى بمثابة «محك الاختبار» عند ماثيو أرنولد . وهذا المحك لعظمة الشاعر هو الطريقة التى يكتب بها مادته الأقل حدة وإن تكن ، بنائيا ، حيوية .

وهذا يفضى بى إلى نقطتى التالية وهى أن مهمة الشاعر تختلف لا حسب تكوينه الشخصى فحسب ، وإنما أيضا حسب الفترة التى يجد نفسه فيها . ففى بعض الفترات تكون مهمته هى أن يستكشف الإمكانات الموسيقية لإحدى المواضعات المقررة ، وصلة مصطلح النظم بمصطلح الكلام . وفى فترات أخرى تكون مهمته هى أن يواكب التغيرات التى تطرأ على الحديث الدارج والتى هى أساسا تغيرات فى الفكر والحساسية . ولهذه الحركة الدائرية أيضا تأثير بالغ القوة فى حكمنا النقدى . ففى عصر كعصرنا ، ظهرت فيه حاجة (سواء كان قد تم إشباعها ، على نحو مرض ، أو لم يتم) لتجديد فى معجم ألفاظ الشعر ، يشبه ذلك الذى أحدثه ورد زورث ، نميل فى أحكامنا على الماضى إلى المبالغة فى أهمية المبتكرين على حساب صيت المنمِّين .

وقد قلت ما فيه الكفاية ، فيما أظن ، لأوضح أننى لا أعتقد أن مهمة الشاعر هى فى المحل الأول ودائما أن يحدث ثورة فى اللغة . فليس من المستحسن - حتى إذا كان من الممكن - أن نعيش فى حالة ثورة مستمرة ، لأن التوق إلى الجدة المستمرة فى المعجم اللفظى والعروض ظاهرة غير صحية كالتشبث العنيد بالمصطلح اللفظى لأجدادنا . هناك أوقات للاستكشاف وأوقات لتنمية الأرض المكتسبة . والشاعر الذى بذل أكبر جهد فى سبيل اللغة الإنجليزية هو شكسبير : فقد اضطلع فى حياة واحدة قصيرة - بمهمة شاعرين . وقصارى ما يسعنى أن أقوله هنا ، بإيجاز ، هو أن نمو نظم شكسبير يمكن أن يقسم تقسيما أوليا إلى فترتين . ففى الفترة الأولى كان يكيف شكله ، ببطء ، مع الكلام العامى ، بحيث إنه عندما جاء الوقت الذى كان قد كتب فيه (مسرحية) «أنطونى وكليوپاترا» كان قد ابتدع وسيطا يمكن به لأى شىء قد تقوله إحدى الشخصيات المسرحية ، سواء كان عاليا أو دانيا ، «شاعريا» أو «لا شاعرية فيه» ، أن يقال على نحو متسم بالطبيعية والجمال . إن الفترة الأولى - لدى الشاعر الذى بدأ بـ (قصيدة) «ڤينوس وأدونيس» . ولكنه كان قد بدأ فعلا فى (مسرحية) «خاب سعى العشاق» يبصر ما عليه أن يفعله - إنما هى انتقال من الصناعية إلى البساطة ، من التصلب إلى اللدونة . إن مسرحياته الأخيرة تتحرك من البساطة نحو التنميق ذلك أن شكسبير فى مرحلته الأخيرة مشغول بتلك المهمة الأخرى للشاعر - وهى أن يجرب لكى يرى مدى التنميق ومدى التعقد اللذين يمكن أن تكون عليهما الموسيقى دون أن تفقد صلتها بالحديث الدارج كلية ، ودون أن تتوقف شخصياته عن أن تكون كائنات إنسانية . هذا هو شاعر «سيمبلين» و«حكاية الشتاء» ، و«پركليز» و«العاصفة» .

* * *

أما عن «الشعر الحر» فقد عبرت عن رأيي منذ خمسة وعشرين عاما خلت بقولي إنه ما من شعر حر في نظر الإنسان الذي يود أن يؤدي عمله جيدا . وليس ثمة من يعرف أكثر مني أن قدرا كبيرا من النثر الرديء قد كتب تحت اسم الشعر الحر ، رغم أن كون كتابه قد كتبوا نثرا رديئا أو نظما رديئا بأسلوب أو آخر لا يلوح لي أمرا ذا بال . غير أنه لا أحد سوى الشاعر الرديء يستطيع أن يرحب بالشعر الحر على أنه تحرر من الشكل . لقد كان (الشعر الحر) تمردا على شكل ميت وإعدادا لشكل جديد أو لتجديد الشكل القديم ، وكان إصرارا على الوحدة الداخلية الفريدة في كل قصيدة إزاء الوحدة الخارجية النمطية ، إن القصيدة تسبق الشكل ، بمعنى أن الشكل ينمو من محاولة شخص ما أن يقول شيئا ، تماما كما أن نظاما من العروض ليس إلا صياغة للتماثلات في إيقاعات مجموعة متتابعة من الشعراء متأثر بعضهم ببعض .

على الأشكال أن تحطم ويعاد صنعها : ولكني أعتقد أن أي لغة - ما ظلت ذات اللغة - تفرض قوانينها وقيودها الخاصة ، وتسمح برخصها الخاصة ، وتملي إيقاعات كلامها نماذجها الصوتية الخاصة . واللغة تتغير دائما . وإن نموها من حيث المعجم اللفظي ، وبناء الجمل ، والنطق ، والترخيم - بل وتدهورها على المدى الطويل - لما ينبغي أن يقبله الشاعر ويستفيد منه على خير الأنحاء الممكنة . وهو بدوره يملك امتياز أن يساهم في نمو - ويحافظ على نوعية - قدرة اللغة على التعبير عن رقعة واسعة وتدرج حاذق من الشعور والوجدان : فمهمته هي ، في آن واحد ، أن يستجيب للتغير ويجعله شعوريا ، وأن يحارب ضد الانحطاط عن المستويات التي لقنها عن الماضي .

إن الحريات التي قد نستبيحها إنما هي من أجل النظام . أما ما المرحلة التي يجد الشعر المعاصر نفسه عندها الآن فأمر لا بد لي أن أدع الحكم فيه إليكم . وأظن أننا سنتفق على أنه إذا كان عمل العشرين سنة الأخيرة جديرا بأن يصنف أساسا، فسيصنف باعتباره ينتمي إلى فترة بحث عن مصطلح دارج حديث ملائم . ما زال أمامنا شوط طويل لابتكار وسيط منظوم في المسرح ، وسيط يمكننا من أن نستمع إلى كلام كائنات إنسانية معاصرة ، وتستطيع الشخصيات المسرحية أن تعبر به عن أخلص الشعر دون طنطنة ، وتستطيع أن تنقل به أكثر الرسائل شيوعا دون سخف. غير أنه عندما نصل إلى نقطة يمكن تثبيت المصطلح الشعري عندها فإنه يمكن لفترة من التنميق الموسيقي أن تلي . وإخال أن الشاعر يستطيع أن يكسب الكثير من دراسة الموسيقى . أما مدى المعرفة التكنيكية بالشكل الموسيقي المطلوب فذاك ما لا أدريه ، لأني لا أمتلك هذه المعرفة التكنيكية شخصيا ، ولكني أعتقد أن الخصائص التي تهم فيها الموسيقى الشاعر على أوثق نحو هي الحس بالإيقاع والحس بالبناء . وأظن أنه قد

يكون من المحتمل أن يحاكى الشاعر الأقيسة الموسيقية أكثر مما ينبغى . وقد تكون نتيجة ذلك هى إحداث تأثير متصنع ، ولكنى أعلم أن القصيدة أو القطعة من قصيدة قد تجنح إلى تحقيق ذاتها فى البداية كإيقاع معين وذلك قبل أن تصل إلى مرحلة التعبير عنها بكلمات ، وأن هذا الإيقاع قد يولد الفكرة والصورة . ولست أعتقد أن هذه خبرة مقصورة علىّ . فإن استخدام خيوط مترددة طبيعى فى الشعر مثلما هو طبيعى فى الموسيقى . وهناك إمكانات للنظم الذى يحمل بعض الشبه بنمو خيط من طريق مجموعات مختلفة من الآلات . كما أن هناك إمكانات للنقلات فى القصيدة يمكن مقارنتها بمختلف حركات السيمفونية أو الرباعية . كما أن هناك إمكانات للترتيب الكونترابنطى للمادة . ففى غرفة الكونشرتو ، أكثر مما هو الشأن فى دار الأوبرا ، قد يعجل ببذرة قصيدة . وليس بوسعى أن أقول ما هو أكثر من هذا ، وإنما يجمل بى أن أترك المسألة – عند هذا الحد – لمن تلقوا تعليما موسيقيا . بيد أنى خليق بأن أذكركم مرة أخرى بالمهمتين اللتين يضطلع بهما الشعر ، والاتجاهين اللذين ينبغى أن تسير اللغة فيهما فى أوقات مختلفة : بحيث أنه مهما أوغلت فى التنميق الموسيقى فلا بد لنا من أن نتوقع مجىء وقت يتعين فيه إعادة الشعر ، مرة أخرى ، إلى الكلام . إن نفس المشاكل تثور ، وفى صور جديدة على الدوام . ذلك أن أمام الشعر دائما ، كما قال ف. س. أوليفر عن السياسة ، «مغامرة لا نهاية لها» .

من "ما الشعر الأقل مرتبة"[1]

(١٩٤٤)

لست أنوى أن أتقدم ، فى بداية هذا الحديث أو عند نهايته ، بتعريف لـ «الشعر الأقل مرتبة» . فالخطر فى مثل هذا التعريف هو أنه قد يؤدى بنا إلى أن ننتظر أن نتمكن من أن نقرر إلى الأبد من هم الشعراء «الكبار» والشعراء «الأقل مرتبة» . ولئن حاولنا أن نخرج بقائمتين ، إحداهما بالشعراء الكبار والأخرى بالشعراء الأقل مرتبة ، فى الأدب الإنجليزى ، فسنجد أننا متفقون على شعراء قلائل فى كل قائمة ، ولكن الشعراء الذين سنختلف عليهم سيكونون أكثر عدداً ، وأنه ليس هناك اثنان خليقان بأن يتقدما بنفس القوائم بالضبط : وفى هذه الحالة ما عسى أن تكون فائدة تعريفنا ؟ إن ما إخال إننا نستطيع القيام به ، على أية حال ، هو أن نضع فى اعتبارنا الحقيقة الماثلة فى أننا عندما نتحدث عن أحد الشعراء على أنه «أقل مرتبة» فإننا نعنى أشياء مختلفة فى فترات مختلفة ، وبوسعنا أن نوضح لعقولنا قليلا كنه هذه المعانى المختلفة ، وبذلك نتجنب الخلط وسوء الفهم . من المحقق أننا سوف نستمر فى أن نعنى عدة أشياء مختلفة بهذا الاصطلاح . ولهذا ينبغى علينا – كما هو الشأن مع كلمات أخرى كثيرة – أن نستفيد منه إلى أكبر حد ممكن ، وألا نحاول اعتصار كل شىء إلى تعريف واحد . إن ما يهمنى أن أستبعده هو أى ارتباط انتقاصى يكون عالقا باصطلاح «الشعر الأقل مرتبة» ، وكذلك أن أستبعد الرأى الموحى بأن الشعر الأقل مرتبة أسهل فى القراءة أو أقل جدارة بالقراءة من «الشعر الرئيسى» . إن السؤال هو – ببساطة – ما أنواع الشعر الأقل مرتبة الموجودة ؟ ولماذا يجمل بنا أن نقرأه ؟

إن أكثر المعانى مباشرة هو ، فيما أظن ، أن ننظر فى الأنواع المتعددة من المنتخبات الشعرية : لأن من بين تداعيات اصطلاح «الشعر الأقل مرتبة» ما يجعله يعنى «نوع القصائد التى لا نقرؤها إلا فى كتب المنتخبات» . وإنى لسعيد عرضا بأن أنتهز هذه الفرصة لأقول شيئا عن فوائد كتب المنتخبات ، لأننا إذا فهمنا فوائدها استطعنا أيضا أن نحترس من أخطارها – ذلك أن هناك محبين للشعر يمكن أن ندعوهم مدمنى منتخبات ، وليس بوسعهم أن يقرءوا الشعر فى أى صورة أخرى .

(١) من محاضرة ألقيت على رابطة رجال الأدب فى سوانسى وغرب ويلز بسوانسى فى سبتمبر ١٩٤٤ ثم نشرت فى مجلة «ذاسيوانى رفيو» (مجلة سيوانى) .

بديهى أن أول قيمة للمنتخبات الشعرية ، كما هو الشأن مع كل شعر ، إنما تكمن فى قدرتها على منح المتعة : ولكنها ، إلى جانب هذا ، ينبغى أن تفى بعدة أغراض .

إن أحد أنواع المنتخبات ، وهى تقف فى باب وحدها ، تلك التى تتكون من قصائد لشعراء شبان ، لم ينشروا بعد دواوين ، أو لم تعرف دواوينهم بعد على نطاق واسع . إن لمثل هذه المجموعات قيمة خاصة لكل من الشعراء والقراء سواء كانت تمثل عمل مجموعة من الشعراء ، مشتركة فى مبادئ معينة ، أو كانت الوحدة الوحيدة التى تجمع بين محتوياتها هى الحقيقة الماثلة فى أن كل شعرائها ينتمون إلى نفس الجيل الأدبى . ذلك أنه من المرغوب فيه عامة للشاعر الشاب أن يمر بعدة مراحل من الشهرة قبل أن يصل إلى النقطة التى يصدر له عندها ديوان صغير خاص به . وهناك ، أولا ، الدوريات ولا أعنى بذلك الدوريات المعروفة ، المتداولة فى البلاد – فإن الميزة الوحيدة ، بالنسبة للشاعر الشاب ، للنشر فى هذه الدوريات هى الجنيه (أو الجنيهات) التى يحتمل أن يتقاضاها عند نشر عمله – وإنما أعنى المجلات الصغيرة المخصصة للشعر المعاصر والتى يشرف عليها محررون شبان . إن هذه المجلات الصغيرة كثيرا ما يلوح أنها لا تتداول إلا بين كتابها ومن يرغبون فى أن يصيروا كتابا بها ، ووضعها مهدد عادة ، فهى تظهر على فترات غير منتظمة ، ووجودها قصير المدى ، ومع ذلك فإن أهميتها الجماعية تفوق كثيرا الغمر الذى تناضل فيه . ففضلا عن القيمة التى قد تكون لها فى إمداد محررى المستقبل الأدبيين بالخبرة – وإن المحررين الأدبيين المجيدين ليلعبون دورا هاما فى أى أدب فى حالة صحية – نجد أنها تتيح للشاعر فرصة رؤية عمله مطبوعا ، ومقارنته بعمل معاصريه الذين يعادلونه ضآلة حظ من الشهرة ، أو المعروفين أكثر منه على نحو طفيف ، وتلقى عناية ونقد من يحتمل أن يتعاطفوا ، أكثر من غيرهم ، مع أسلوبه فى الكتابة . ذلك أن الشاعر ينبغى أن يجد لنفسه مكانا بين سائر الشعراء ، وفى جيله قبل أن يتوسل إلى جمهور أوسع أو أكبر سنا . وبالنسبة لمن يعنون بنشر الشعر فإن هذه المجلات الصغيرة تقدم أيضا وسيلة لجعلهم على معرفة بالمبتدئين ومتابعة تطورهم . ثم نحن نجد أن مجموعة صغيرة من الكتاب الشبان ذات وشائج معينة أو تعاطفات إقليمية بين أعضائها قد تشترك فى إخراج ديوان . وكثيرا ما تربط هذه المجموعات نفسها بصياغة مجموعة من الأصول والقواعد ، لا يتمسك بها أحد فى العادة . ومع الزمن تتفكك الجماعة ويختفى أعضاؤها بينما يطور الأقوى أساليب أشد فردية . غير أن الجماعة ، ومنتخبات الجماعة ، تؤدى هدفا مفيدا : فالشعراء الشبان لا يحصلون عادة على كثير من الاهتمام – ومن المحقق أنهم يكونون أحسن حالا بدون مثل هذا الاهتمام – من جمهرة القراء ، ولكنهم يحتاجون إلى

مناصـرة ونقـد بعضـهم لبعض ، وإلى نقـد بضع أناس آخرين . وأخيرا فـإن هناك منتخبات الشعر الجديد الأشد شمولا ، ويفضل أن يكون مصنفوها محررين شبان أكثر حيادا .

* * *

إن ثمة شعراء كثيرين كانوا بلداء بصفة عامة ، ولكن لهم لمعات عارضة .

* * *

ويمكن أن يكون لكتاب المنتخبات فائدة أخرى قد نغفل عنها ، فى سلسلة التفكير التى كنت أتابعـها ، وهـى تكمن فى تشـويق المقـارنة والقـدرة على أن نرى ، فى مكان وجيز ، خلاصـة لتقدم الشعر . وإذا كان هناك قدر كبير لا سبيل إلى تعلمه إلا بقراءة أحد الشعـراء كامـلا ، فإن هنـاك الكثير الذى يمكن تعلمـه أيضا من مرورنا بشاعر فى أثر شـاعر . فـأن يمر المرء ذهابا وجيئة بين أحد مـواويل الحدود ، وغنـائية إليزابيثـية ، وقصـيدة غنائية لبليك أوشلي ، ومناجاة لبراونـنج ، معنـاه أن يتمكن من الحصـول على خبرات انفعالية ، فضلا عن موضـوعات للتأمل ، ليس بوسع تركيز الاهتمام على شاعر واحد أن يجلبه . فكما أن المرء فى عشـاء حسن الترتيب لا يستمتع بعدد من الأطباق منفصلة ، وإنما باجتماع أشياء طيبة ، كذلك نجد أن للشعر مباهـج ينبغى تناولها على هذا النحو نفسه . وإن العديد من القصـائد البالغة الاختلاف ، لمؤلفين مختلفى الأمـزجة ومـختلفى الأعمـار ، حين تقرأ معـا ، قد تبرز النكهة الفريدة لكل واحدة منهـا ، حيث أن كل واحـدة تمتلك شيئـا تفتقر إليه البقية . ولكى نستمتـع بهذه المتعة نحتـاج إلى كتـاب منتخبات جيد ، ونـحتـاج أيضـاً إلى بعض التدريب على استخدامه .

وأعود الآن إلى الموضـوع الذى قد تظنون أنى قد خـرجت عنه . على الرغم من أن الشعـراء الأقل مرتبـة هـم وحـدهـم الذين يظهـرون فى كتب المنتـخبـات ، فقـد ننظر إلى الشـعـراء الأقل مـرتبـة على أنهم الذين لا نقـرأهـم إلا فى منتـخبـات . وقد كـان علىّ أن أحـذر من ذلك . وأنـا أؤكد أنه بالنسبـة لكل قـارئ للشـعـر ينبغى أن يكون هـنـاك بعض شعراء يهتم شـخصياً بأن يقرأ إنتاجـهم كامـلا غير أننا ، ووراء هـذه النقطة ، نجد أكثر من نمط واحد من الشعر الثانوى . فهناك بطبيعة الحـال شعراء لم يكتبوا سوى قصيدة واحـدة جيدة ، أو بضـع قصـائد قليلة جدا جيدة ، بحيث لا يلوح أن ثمة مـا يدعو أحـدا إلى أن يمضـى إلـى مـا وراء كتـاب المنتخبات . ومن هذا النوع على سـبيل المثـال كـان آرثر أوشونيسى الذى نجد قصيدته التى مطلعها «نحن صـانعو الموسيقى» فى أى كتاب منتـخبـات يتضـمن قصـائد من أواخـر القرن التـاسع عشـر . وسـيندرج تحت هذا النوع

أيضاً بالنسبة لبعض القراء – ولكن ليس لجميع القراء – إرنست داوسون أوجون ديفدسون . بيد أن عدد الشعراء الذين نستطيع أن نقول عنهم : إنه ينطبق على كل القراء أنهم لم يخلفوا لهم سوى قصيدة أو قصيدتين معينتين جديرتين بالقراءة بالغ الضآلة من الناحية الفعلية . فالاحتمالات هى أنه إذا كتب شاعر قصيدة جيدة فسيكون فى بقية عمله شىء جدير بالقراءة وذلك على الأقل بالنسبة لأشخاص قلائل . وإذا أخرجنا هؤلاء القلائل من حسباننا فسنجد أننا فى أكثر الأحيان نفكر فى الشاعر الأقل مرتبة على أنه شاعر لم يكتب سوى قصائد قصيرة . بيد أننا أيضاً قد نتحدث أحيانا عن صذى ولاندور وجمع من الكتاب فى القرنين السابع عشر والثامن عشر على أنهم شعراء أقل مرتبة أيضا ، رغم أنهم خلفوا قصائد هائلة الحجم . وأظن ، فى يومنا هذا ، أن قلائل – على الأقل بين القراء الأصغر سنا – هم الذين سينظرون إلى دن على أنه شاعر أقل مرتبة ، حتى لو لم يكن قد كتب أهاج تهكمية ورسائل قط ، أو إلى بليك على أنه شاعر أقل مرتبة ، حتى لو لم يكن قد كتب كتبه التنبؤية قط . وهكذا ينبغى أن نعد من بين الشعراء الأقل مرتبة ، بمعنى من المعانى ، بعض شعراء يقوم صيتهم – بوضعه الحالي – على قصائد بالغة الطول ، ومن بين الشعراء الكبار بعض شعراء لم يكتبوا سوى قصائد قصيرة .

قد يلوح ، فى البداية ، أن من الأبسط أن نشير إلى كتاب الملاحم الأقل مرتبة على أنهم شعراء ثانويون ، أو بقسوة أكبر – شعراء **عظماء أخفقوا** . لقد أخفقوا ، يقينا ، بمعنى أنه ما من أحد يقرأ قصائدهم الطويلة الآن . وهم ثانويون بمعنى أننا نحكم على القصائد الطويلة حسب معايير بالغة العلو . نحن لا نشعر أن القصيدة الطويلة جديرة بما يبذل فيها من مجهود إلا أن تكون ، فى بابها ، فى مثل جودة **الملكة الحورية** أو **الفردوس المفقود** أو **المقدمة** أو **دون جوان** أو **هايبريون** ، وسائر القصائد الطويلة التى من الطبقة الأولى . ومع ذلك فقد وجدنا أن بعض هذه القصائد الثانوية جدير بالقراءة فى نظر بعض الناس . ونلاحظ أكثر من ذلك أننا لا نستطيع ببساطة أن نقسم القصائد الطويلة إلى عدد صغير من الآيات ، وعدد كبير من تلك التي لا حاجة بنا إلى أن نأبه لها . وفيما بين قصائد كالتى ذكرتها لتوى ، وعمل أقل مرتبة جدير بالتقدير كقصيدة **نور آسيا** ، ثمة كل صنوف القصائد الطويلة من أنواع مختلفة ، ومن كل درجات الأهمية ، بحيث لا يمكننا أن نقيم أى خط محدد بين ما هو كبير وما هو أقل مرتبة . ماذا عن **الفصول** لتومسون **والمهمة** لكوبر ؟ – هاتان قصيدتان طويلتان قد يقنع المرء – إذا كان اهتمامه منصرفا إلى اتجاهات أخرى – بألا يقرأ منهما سوى مقتطفات ، ولكنى لا أقر بأنهما قصيدتان أقل مرتبة، أو أن أى جزء من أى منهما فى

مثل جودة الكل . وماذا عن قصيدة مسزبراوننج **أوروراللى** التى لم أقرأها قط ، أو تلك القصيدة الطويلة لجورج إليوت ، التى لا أذكر اسمها ؟

لئن كنا نجد صعوبة فى تقسيم كتاب القصائد الطويلة إلى شعراء كبار وشعراء أقل مرتبة فليس الحسم برأى فى كتاب القصائد القصيرة أيسر من ذلك . ومن الحالات البالغة التشويق جورج هربرت . فنحن جميعا نعرف قلة من قصائده تظهر ، المرة تلو المرة ، فى كتب منتخبات ، ولكننا عند ما نقرأ مجموعة قصائده يدهشنا كم أن كثيرا من القصائد تستوقفنا بأنها فى مثل جودة تلك التى التقينا بها فى كتب المنتخبات . بيد أن **المعبد** أكبر من أن يكون عددا من القصائد الدينية لمؤلف واحد . وإنما كان – كما يراد بالعنوان أن يتضمن – كتابا مبنيا حسب خطة . وإذ نتعرف على قصائد هربرت بصورة أفضل ، ننتهى إلى أننا نحصل من الكتاب بأكمله على شىء هو أكبر من حصيلة أجزائه . فما يلوح فى البداية سلسلة من الغنائيات الجميلة ، وإن تكن منفصلة ، يكشف عن ذاته باعتباره تأملا دينيا مستمرا ، له إطار ذهنى . ويكشف لنا الكتاب ككل عن الروح التعبدية الأنجليكانية فى النصف الأول من القرن السابع عشر . والأكثر من ذلك هو أننا ننتهى إلى فهم هربرت بصورة أفضل ، ونشعر بأننا أثبنا عن المجهود الذى بذلناه إذا عرفنا شيئا عن الكتاب اللاهوتيين فى عصره ، و إذا عرفنا شيئا عن الكتاب المتصوفين الإنجليز فى القرن الرابع عشر ، وإذا عرفنا شيئا عن شعراء آخرين معينين من معاصريه – دن وڤون وتراهيرن ، وانتهينا إلى أن ندرك شيئا مشتركاً بينهم فى أصلهم وخلفيتهم الولزية. وأخيرا فإننا نتعلم شيئا عن هربرت بأن نقارن التعبد الإنجليكانى النموذجى الذى يعبر عنه بالشعور الدينى الأكثر أوربية ورومانية لمعاصره رتشارد كراشو . وهكذا فإنى شخصيا ، فى النهاية ، لا أستطيع أن أقر بأن هربرت يمكن أن يدعى شاعرا «أقل مرتبة» : لأنى حين أفكر فيه لا أتذكر قصائد قليلة مفضلة ، وإنما أتذكر عمله بأكمله .

والآن فلتقارن هربرت بشاعرين آخرين ، أحدهما أكبر منه قليلا ، والآخر من الجيل السابق ، ولكنهما ، كلاهما ، كاتبان للغنائيات بالغا التبريز . إننا من قصائد روبرت هريك ، وهو أيضا قس أنجليكانى ولكنه رجل ذو مزاج بالغ الاختلاف ، نحصل أيضا على شعور بشخصية موحدة ، وننتهى إلى أن نعرف هذه الشخصية بصورة أفضل إذا قرأنا كل قصائده . وعندما ننتهى من قراءة كل قصائده نستمتع بصورة أكبر بتلك التى نميل إليها أكثر من غيرها . ولكن أولا ليس ثمة **غرض** واع مستمر فى قصائد هريك فهو أقرب إلى أن يكون رجلا طبيعيا ، عديم الوعى بذاته ، على نحو صرف ، يكتب قصائد حين يشعر بميل إلى ذلك . وثانيا فإن الشخصية المعبر عنها

فيها أقل مجاوزة للمألوف . والحق أن عاديتها الأمينة هى التى تمنح البهجة . ونسبيا فإننا نحصل من قصيدة واحدة من قصائده على قدر أكبر منه ، عما هو الشأن مع قصيدة واحدة من قصائد هربرت . ومع ذلك فإن فى الكل شيئا ما أكثر مما فى الأجزاء . وبعد ذلك انظر إلى توماس كامبيون كاتب الأغانى الإليزابيثى . إنى خليق أن أقول إنه ، فى نطاق حدوده ، ما كان فى الشعر الإنجليزى بأكمله صانع أبرع من كامبيون . وأنا أقر بأنه لكى نفهم قصائده فهما كاملا ثمة بعض أشياء يخلق بالمرء أن يعرفها : فقد كان كامبيون موسيقيا ، وكان يكتب أغانيه لتغنى . ونحن نتذوق قصائده بصورة أفضل إذا كان لنا بعض معرفة بالموسيقى التيودورية والآلات التى كانت تكتب لها ، ونميل إليها بصورة أكبر إذا كنا نميل إلى هذه الموسيقى ، ولا نريد فقط أن نقرأها وإنما أن نسمع بعضها يغنى ، ويغنى على موسيقى كامبيون . ولكننا لا نحتاج بهذه الدرجة إلى أن نعرف أياً من الأشياء التى تعيننا فى حالة جورج هربرت على فهمه بصورة أفضل ، والاستمتاع به بدرجة أكبر . ولا حاجة بنا إلى أن نشغل أنفسنا بما كان يظنه ، أو بالكتب التى قرأها ، أو بخلفيته العرقية ، أو شخصيته . إن كل ما نحتاجه هو المهاد الإليزابيثية. وما نحصل عليه ، عندما نتقدم من قصائده التى نقرؤها فى كتب المنتخبات إلى قراءة مجموعته الكاملة ، إنما هو متعة متكررة ، والاستمتاع بنواحى جمال جديدة وتنويعات تكنيكية جديدة ، ولكن ليس مثل ذلك الانطباع الكلى . ونحن لا نستطيع فى حالته أن نقول إن الكل أكبر من حصيلة أجزائه .

ولست أقول إنه حتى هذا الاختبار – الذى لابد لكل امرئ ، فى أى حالة ، من أن يطبقه بنفسه بنتائج متنوعة – عما إذا كان الكل أكبر من حصيلة أجزائه هو – فى ذاته – معيار مرض للتفرقة بين شاعر كبير وآخر أقل مرتبة . فليس ثمة ما هو بهذه البساطة : ورغم أننا لا نشعر ، بعد قراءة كامبيون ، بأننا نعرف الرجل كامبيون كما نشعر بعد قراءة هريك ، فإنه لأسباب أخرى ، هى كونه صانعا مرموقا أكثر بكثير ، أرانى شخصيا أعد كامبيون شاعرا أهم من هريك ، وإن يكن دون هربرت كثيرا . فكل ما أكدته هو أن العمل المكون من عدد من القصائد القصيرة ، وحتى من قصائد هى – إذا أخذت مفردة – قد تلوح أقرب إلى خفة المحمل ، قد يكون – إذا كانت له وحدة نموذج كامن تحته – معادلا لقصيدة طويلة من الطبقة الأولى ، فى إقرار حق المؤلف أن يكون شاعرا «كبيرا» بديهى أن ذلك الحق قد توطده قصيدة واحدة طويلة، وعندما تكون تلك القصيدة الطويلة جيدة بما فيه الكفاية ، وعندما يكون لها – فى نطاق ذاتها – الوحدة والتنوع الملائمان ، لا نحتاج إلى أن نعرف – أو إذا عرفنا لا نحتاج إلى أن نقدر عاليا – سائر أعمال الشاعر . وأنا شخصيا خليق بأن أعد صامويل چونسون

شاعرا كبيرا ، وذلك بشهادة «غرور الأماني الإنسانية» وحدها وكذلك جولد سميث بشهادة «القرية المهجورة» وحدها .

ويلوح ، عند هذا الحد ، أننا وصلنا إلى نتيجة مؤقتة مؤداها أنه مهما يكن من شأن الشاعر الأقل مرتبة ، فإن الشاعر الكبير إنما هو شاعر يجمل بنا أن نقرأ كل إنتاجه لكى نتذوق على أكمل وجه أى جزء منه . ولكننا قد عد لنا بعض الشيء من هذا الزعم المسرف بإدراجنا فيه أى شاعر لا يكون قد كتب سوى قصيدة واحدة طويلة تشتمل على ما فيه الكفاية من التنوع فى إطار الوحدة .

* * *

إن قلائل جدا من الناس هم الذين يريدون أن يخصصوا الكثير من الوقت لقصائد شلى الطويلة الباكرة «ثورة الإسلام» و«الملكة ماب» ، رغم أن الهوامش التى ذيلت بها هذه الأخيرة جديرة يقينا بالقراءة . بحيث يتعين علينا أن نقول إن الشاعر الكبير إنما هو شاعر ينبغى أن نقرأ قدرا كبيرا من شعره ، وإن لم يكن من الضرورى دائما أن نقرأه كله ، وإلى جانب السؤال : «من هم الشعراء الجديرون بأن تقرأ أعمالهم كاملة ؟» ، ينبغى علينا أيضا أن نسأل : «من هم الشعراء الجديرون ، فى نظرى ، بأن أقرأ أعمالهم كاملة ؟ «فالسؤال الأول يتضمن إنه يجمل بنا دائما أن نحاول تحسين ذوقنا . والسؤال الثانى أنه يجمل بنا أن نكون صادقين مع أذواقنا .

إن أغلبية الشعراء الأضال قامة على أية حال – ممن بقيت لهم أى شهرة أساسا – إنما هم شعراء يجمل بكل قارئ للشعر أن يعرف عنهم شيئا ، ولكن قلائل منهم هم الذين سينتهى أى قارئ فرد إلى أن يعرفهم جيدا . إن البعض يتوسلون إلينا لأن فيهم ملاءمة فريدة لنا من حيث الشخصية ، والبعض بفضل مادتهم ، والبعض الآخر بفضل خاصة معينة من الفطنة أو الشجن مثلا . ونحن عندما نتحدث عن الشعر بمعناه الأوسع معرضون لأن لا نفكر إلا فى الانفعال الأشد حدة أو العبارة الأكثر سحرية : ومع ذلك فإن فى الشعر نوافذ كثيرة ، ليست بالسحرية، ولا تنفتح على زبد البحار الخطرة ، وهى مع ذلك نوافذ طيبة . وأنا أظن أن جورج كراب كان شاعرا بالغ الجودة ، ولكنك لا تمضى إليه باحثا عن السحر . إنك إذا كنت تميل إلى الوصف الواقعى لحياة القرية فى سفوك ، منذ مائة وعشرين عاما مضت ، فى نظم كتابته من الجودة إلى الحد الذى يقنعك بأنه ما كان ليمكن كتابة نفس الشيء نثرا ، فستميل إلى كراب . إن كراب شاعر ينبغى أن يقرأ بمقادير كبيرة ، إن انبغت قراءته أساسا ، بحيث أنك إذا وجدته مملا ، فحسبك أن تلقى نظرة وتمر . غير أنه يجدر بك أن تعلم بوجوده لأنه قد يكون من النوع الذى يعجبك، وكذلك لأن من شأن ذلك أن يعلمك شيئا عمن يميلون إليه .

إن أهم النقاط التى حاولت توضيحها حتي الآن هى ، فيما إخال ، كما يلى : إن الاختلاف بين الشعراء الكبار والشعراء الأقل مرتبة لا صلة له بما إذا كانوا قد نظموا قصائد طويلة ، أو قصائد قصيرة فقط – رغم أن **أكثر** الشعراء عظمة ، وهم قليلون من حيث العدد ، قد كان لديهم جميعا شىء يريدون أن يقولوه ، ولا سبيل لقوله إلا فى قصيدة طويلة . فالاختلاف الهام هو ما إذا كانت المعرفة بالكل أو على الأقل بجزء بالغ الضخامة من عمل الشاعر من شأنها أن تزيد من استمتاع المرء – لأنها تزيد من فهمه – بأى من قصائده . ويتضمن هذا وجود وحدة ذات دلالة فى عمله بأكمله وليس بوسع المرء أن يصوغ هذا الفهم المتزايد بأكمله فى كلمات : فأنا لا أستطيع أن أذكر على وجه الدقة السبب فى أننى إخال أننى أفهم قصيدة «كومس» وأستمتع بها على نحو أفضل لأنى قرأت «الفردوس المفقود» ، أو أننى أفهم «الفردوس المفقود» وأستمتع بها على نحو أفضل ، لأنى قرأت «شمشون فى نزاله» . ولكنى على اقتناع بأن هذا هو ما حدث . ولست أستطيع دائما أن أعرف السبب فى أنه عندما أعرف شخصا فى عدد من المواقف المختلفة وألاحظ سلوكه فى مجموعة متنوعة من الظروف ، أشعر بأنى صرت أفهم ، على نحو أفضل ، سلوكه أو تصرفه فى مناسبة معينة ، غير أننا نعتقد أن ذلك الشخص (يمثل) وحدة ، مهما يكن من افتقار سلوكه إلى الاتساق ، وأن المعرفة به عبر رقعة من الزمن (خليقة أن) تجعله أقرب إلى الفهم . وأخيرا فقد تحفظت فى هذه التفرقة الموضوعية بين الشعراء الكبار والشعراء الأقل مرتبة بأن رددتها إلى القارئ المعين . إذ ربما لم يكن لأى شاعر عظيم نفس الدلالة بالنسبة لاثنين من القراء ، مهما كانا متفقين على تبريزه ، والأكثر احتمالا ، إذن ، ألا يكون لنموذج الشعر الإنجليزى نفس الشكل ، تماما ، فى نظر اثنين . بحيث أنه لدى قارئين يستويان فى الكفاية قد يكون شاعر معين ذا أهمية كبرى فى نظر أحدهما ، وأهمية ثانوية فى نظر الآخر .

وثمة فكرة ختامية أود أن أتقدم بها عندما نصل إلى مرحلة النظر فى الشعر المعاصر . إننا أحيانا ما نجد النقاد يزعمون ، فى ثقة ، عند تعرفهم لأول مرة على عمل شاعر جديد ، أن هذا شعر «كبير» أو : «أقل مرتبة» وإذا تغاضينا عن إمكانية أن يكون ما يمدحه الناقد أو يحله فى مكانه ليس شعرا على الإطلاق (لأن بوسع المرء أحيانا أن يقول : **لو** أن هذا كان شعرا ، لكان شعرا كبيرا ، ولكنه ليس شعرا) فلست أظن أنه من المستحسن أن يحزم المرء أمره بهذه السرعة . إن أقصى ما أجرؤ على أن ألزم نفسى به فى صدد عمل أى شاعر حى ، حينما ألتقى بهذا العمل لأول مرة ، هو ما إذا كان شعرا **صادقا** ، أو ما لم يكن . هل لدى هذا الشاعر شىء يقوله ، شىء

مختلف قليلا عما قاله أى إنسان قبله ؟ أو تراه قد وجد لا طريقة مختلفة لقوله فحسب ، وإنما أيضا **الطريقة** المختلفة لقوله والتى تعبر عن الاختلاف فيما يقوله ؟ وحتى عندما ألزم نفسى إلى هذا المدى ، فإنى أعلم أنى قد أكون مغامرا بالرجم بالظنون . فأنا قد أكون متأثرا بما **يحاول** أن يقوله ، ومغفلا للحقيقة الماثلة فى أنه لم يجد الطريقة الجديدة لقوله .

* * *

والحق إنه يوجد فى عصرنا جمهور كبير للشعر المعاصر ، وربما كان ثمة حب استطلاع وتوقع يحفان بالشعر المعاصر ، أكثر مما كان الشأن فى جيل مضى . هناك ، من ناحية ، خطر تنمية جمهور من القراء لا يعرف شيئا عن أى شاعر قبل چيرارد مانلى هوپكنز مثلا ، ولا تكون لديه الخلفية اللازمة للتذوق النقدى . وهناك أيضا خطر أن ينتظر الناس فلا يقرأون شاعرا إلى أنْ تتوطد سمعته بين معاصريه ، وقلق من هم فى العملية بيننا من أنه بعد أن يوطد جيل آخر مكانة شعرائه ، فلن يعود أحد يقرءونا ، نحن الذين ما زلنا معاصرين . والخطر الذى يتهدد القارئ مزدوج : ألا يحصل قط على أى شىء جديد **تماما** ، وألا يعود قط إلى قراءة ما يظل دائما جديدا .

وعلى ذلك فإن ثمة تناسبا ينبغى مراعاته بين قراءتنا للشعر القديم والشعر الحديث . وأنا لا أثق بذوق أى شخص لم يقرأ أى شعر معاصر ، كما أنى – يقينا – لا أثق بذوق أى شخص لم يقرأ سوى الشعر المعاصر . ولكننا نجد أن أناسا كثيرين تفوتهم متعة وفائدة اكتشاف الأمور بأنفسهم . فأنت عندما تقرأ شعرا **جديدا** ، شعرا لشاعر لم يشتهر اسمه بعد ، شاعر لم يفطن إليه النقاد بعد ، إنما تمارس ، أو ينبغى أن تمارس ، ذوقك **الخاص** . فليس هناك ما يمكنك أن تستهدى به غير ذلك . وليست المشكلة ، كما يلوح لكثير من القراء ، هى محاولة أن تجعل نفسك تميل إلى شىء لا تميل إليه ، وإنما المشكلة هى أن تترك حساسيتك حرة ، تقوم برد فعلها على نحو طبيعى وأنا شخصيا أجد هذا من الصعوبة بمكان : لأنك عندما تقرأ شاعرا جديدا وأنت ترمى ، عمدا ، إلى اتخاذ قرار بشأنه ، فقد يتدخل هذا الغرض ويحجب عنك وعيك بما تشعر به . وإنه لمن الصعب أن نطرح هذين السؤالين فى وقت واحد : «أهذا شعر جيد ، سواء كنت أميل إليه أو لم أكن ؟» و«هل أنا أميل إلى هذا ؟» . وكثيرا ما وجدت أن خير اختبار هو أن تتردد فى ذهنى عبارة أو صورة أو بيت من قصيدة جديدة دون أن أقصد استدعاءها .

من "ما الأثر الكلاسى؟ (*)

(١٩٤٤)

إن الموضوع الذى أتناوله هو ببساطة هذا السؤال : «ما الأثر الكلاسى» ؟ . وليس هذا بالسؤال الجديد . فهناك ، على سبيل المثال ، مقالة مشهورة لسانت بوف تحمل هذا العنوان . ولكن ملائمة طرح هذا السؤال ، وفرجيل – بصفة خاصة – فى أذهاننا ، واضحة : فإن التعريف الذى نتوصل إليه ، مهما يكن من شأنه ، لا يمكن أن يكون تعريفا يستبعد فرجيل من نطاقه – بل أننا نستطيع أن نقول ، ونحن واثقون ، إنه ينبغى أن يكون تعريفا يعتمد عليه اعتمادا صريحا .

* * *

غير أنى أريد أن أعّرف نوعا من الفن واحدا وليس من شأنى أن يكون بصفة مطلقة ومن كل النواحى **أفضل** أو **أردأ** من نوع آخر . وسأعدد بعض الصفات التى أتوقع من الأثر الكلاسى أن يُبين عنها ، غير أنى لا أقول إنه إذا أريد لأحد الآداب أن يكون أدبا عظيما فينبغى أن ينتج كاتبا أو فترة بعينها تتجلى فيها كل هذه الصفات .

* * *

إن مسرحيات كريستوفر مارلو تكشف عن نضج أعظم فى الذهن والأسلوب مما تكشف عنه المسرحيات التى كتبها شكسپير وهو فى نفس السن ومن الشائق أن نرجم بالظنون عما إذا كان مارلو ، لو أنه عاش الفترة التى عاشها شكسپير ، خليقا بأن يستمر بنفس السرعة . وأنا أشك فى ذلك . لأننا نلاحظ أن بعض الأذهان تنضج أكثر من بعض . ونلاحظ أن تلك التى تنضج فى وقت بالغ التبكير لا تتطور دائما إلى مدى بعيد . وأنا أثير هذه النقطة كتذكرة ، أولا ، بأن قيمة النضج تعتمد على قيمة ما ينضج ، وكتذكرة ، ثانيا ، بأنه يجمل بنا أن نعرف متى نكون معنيين بنضج كتاب أفراد ومتى نكون معنيين بالنضج النسبى لفترات أدبية . إن الكاتب الذى أوتى ، بصفته الفردية ، عقلا أنضج قد يكون منتميا إلى فترة أقل نضجا من فترة كاتب سواه ، فيكون عمله – من هذه الناحية – أقل نضجا . إن نضج الأدب انعكاس لنضج المجتمع الذى ينتج فيه .

(*) من خطبة الرئاسة فى جمعية فرجيل عام ١٩٤٤ . وقد نشرته دار فيبر آند فيبر عام ١٩٤٥ .

والكاتب الفرد – شكسبير أو فرجيل بصفة خاصة – يستطيع أن يقوم بالكثير من أجل تنمية لغته . بيد أنه لا يستطيع أن يبلغ بتلك اللغة مرحلة النضج إلا أن يكون عمل أسلافه قد أعدها للمسته الأخيرة . وعلى ذلك فإن للأدب الناضج تاريخا من ورائه ، تاريخا ليس مجرد سجل إخبارى أو تراكم لمخطوطات وكتابات من هذا النوع أو ذاك ، وإنما هو تقدم منظم ، وإن يكن لا شعوريا ، للغة كى تحقق طاقاتها فى نطاق حدودها . وينبغى أن نلاحظ أن المجتمع والأدب – شأنهما فى ذلك شأن الكاتب الإنسانى الفرد – لا ينضجان بالضرورة على نحو متساو ، ومتفق من كل ناحية . فالطفل المبكر النضج كثيرا ما يكون ، من بعض النواحى الواضحة ، صبيانيا بالنسبة لسنه ، وذلك إذا قورن بالأطفال العاديين . فهل هناك أى فترة فى الأدب الإنجليزى نستطيع أن نشير إليها باعتبارها ناضجة تماما ، على نحو شامل ومتوازن ؟ لست أظن أن هنالك مثل هذه الفترة ، ولست آمل – كما سأكرر فيما بعد – أن يكون الأمر كذلك . فنحن لا نستطيع أن نقول إن أى شاعر بمفرده فى الإنجليزية قد غدا ، طوال مجرى حياته ، رجلا أنضج من شكسبير بل أننا لا نستطيع أن نقول إن أى شاعر قد بذل مثل هذا القدر ليجعل اللغة الإنجليزية قادرة على التعبير عن أخفى الأفكار وأشد ظلال الشعور رهافة ، ومع ذلك فإننا لا نستطيع إلا أن نشعر بأن مسرحية من نوع «حال الدنيا» لكونجريف أنضج ، على نحو ما ، من أى مسرحية لشكسبير – ولكن من هذه الزاوية وحدها : أنها تعكس مجتمعا أنضج – أى تعكس نضجا أكبر لآداب السلوك . لقد كان المجتمع الذى يكتب له كونجريف خشنا ووحشيا بما فيه الكفاية ، من وجهة نظرنا ، ومع ذلك فإنه أقرب إلى مجتمعنا من المجتمع التيودورى ، وربما كان هذا هو السبب فى أننا نحكم عليه حكما أقسى .

* * *

من المحقق أن الشاعر – فى عصر ناضج – قد يجد حافزا من أمله أن يحقق شيئا لم يحققه أسلافه ، بل أنه قد يكون ثائرا عليهم كما قد يثور المراهق الواعد على معتقدات وآداب والديه . ولكننا ، عند النظر إلى الوراء ، نستطيع أن نتبين أنه هو الآخر مواصل لتقاليدهم وأنه يحتفظ بخصائص عائلية أساسية ، وأن اختلاف سلوكه إنما هو اختلاف فى ظروف عصر آخر . ومن ناحية أخرى فكما أننا نلاحظ أحيانا وجود رجال تغطى على حيواتهم شهرة أب واحد ، رجال يلوح أى إنجاز بمقدورهم هين الشأن بالمقارنة ، فإن عصرا شعريا متأخرا قد يكون عقيما ، عن وعى ، وعاجزا عن أن يبارى أسلافه المبرزين . ونحن نلتقى بشعراء من هذا النوع عند بداية أى عصر ، شعراء ليس لديهم سوى حس بالماضى ، أو بالعكس : شعراء يقوم أملهم فى

المستقبل على محاولتهم نبذ الماضى . وعلى ذلك فإن بقاء القدرة على الخلق الأدبى فى أى شعب إنما تتمثل فى المحافظة على توازن لا شعورى بين الموروث بمعناه الأوسع - أى ، إذا جاز لى أن أقول ذلك ، الشخصية الجماعية المتحققة فى أدب الماضى - وأصالة الجيل الحى .

ونحن لا نستطيع أن نصف أدب الفترة الإليزابيثية ، رغم عظمته ، بأنه ناضج تماما : ولا نستطيع أن ندعوه كلاسيكيا .

* * *

غير أن التعقيد لأجل ذاته ليس بالهدف الأمثل : فهدفه ينبغى أن يكون أولا التعبير الدقيق عن ظلال الشعور والفكر الأشد رهافة ، وثانيا تقديم مزيد من رهافة الموسيقى وتنوعها . وعندما يلوح أن كاتبًا ، فى حبه للبناء المنمق ، قد فقد القدرة على أن يقول أى شىء ببساطة ، وحين يبلغ تمسكه بالنموذج حدا يقول معه ، على نحو منمق ، أشياء كان من الأوفق أن تقال ببساطة ، ومن ثم يحد من رقعة تعبيره ، فإن عملية التعقد تكف عن أن تكون صحية ، ويفقد الكاتب اتصاله باللغة المنطوقة . ومع ذلك فإنه إذ يتطور الشعر ، بين يدى شاعر فى أثر آخر ، ينتقل من الرتابة إلى التنوع ، ومن البساطة إلى التعقد . وإذ يضمحل يجنح إلى الرتابة مرة أخرى ، رغم أنه قد يُبقى على البناء الشكلى الذى أضفت عليه العبقرية حياة ومعنى . وستحكمون بأنفسكم : إلى أى مدى ينطبق هذا التعميم على أسلاف فرجيل وأتباعه . فنحن جميعا نستطيع أن نرى هذه الرتابة الثانوية فى محاكى ملتون - الذى لم يكن رتيبا قط - أثناء القرن الثامن عشر . فثمة أوقات تكون فيها بساطة جديدة ، أو حتى خشونة نسبية ، هى البديل الوحيد .

وستكونون قد استبقتم النتيجة التى ظللت أتقدم نحوها : وهى أن هذه الصفات للأثر الكلاسى التى ذكرتها إلى الآن - نضج الذهن ، ونضج آداب السلوك ، ونضج اللغة ، وكمال الأسلوب الشائع - أقرب إلى أن تتمثل فى الأدب الإنجليزى فى القرن الثامن عشر ، وفى الشعر تتمثل أكثر ما تتمثل فى شعر بوب . ولو كان ذلك هو كل ما أريد أن أقوله عن هذا الموضوع ، لما كان ، يقينا ، بالجديد ، ولا بالجدير أن يقال . سيكون ذلك مجرد تخيير بين غلطتين توصل إليهما الناس من قبل : إحداهما هى (الظن بأن) القرن الثامن عشر هو أفتن فترات الأدب الإنجليزى ، والأخرى هى أن المثال الكلاسيكى ينبغى تنحيته كلية . ورأيى الخاص هو أنه لم يكن لدينا عصر كلاسيكى ولا شاعر كلاسيكى فى الإنجليزية ، وأنه عندما نبحث عن علة ذلك فليس

هناك أدنى باعث على الأسف ، ولكن ينبغى ، رغم ذلك ، أن نحتفظ بالمثل الأعلى الكلاسيكى نصب أعيننا . ولأنه ينبغى علينا أن نحتفظ به ، ولأن العبقرية الإنجليزية فى اللغة قد كان عليها أن تؤدى أشياء أخرى غير تحقيقه ، فإننا لا نستطيع أن نرفض عصر بوب ولا أن نغالى فى قيمته . إننا لا نستطيع أن نرى الأدب الإنجليزى ككل أو نصوب ، على نحو سديد ، إلى المستقبل ، دون تذوق نقدى للدرجة التى تتمثل بها الصفات الكلاسيكية فى عمل بوب . ومعنى هذا أننا إذا لم نتمكن من الاستمتاع بعمل بوب فلن يسعنا التوصل إلى فهم كامل للشعر الإنجليزى .

ومن الواضح أن تحقيق بوب للصفات الكلاسيكية قد تم بثمن غال – هو استبعاد طاقات أعظم فى الشعر الإنجليزى . والآن فإن التضحية ببعض الطاقات من أجل تحقيق طاقات أخرى هى – إلى حد ما – شرط من شروط الخلق الفنى ، كما أنها شرط من شروط الحياة عموما . ففى الحياة نجد أن الرجل الذى يرفض أن يضحى بأى شىء لكى يظفر بأى شىء آخر ينتهى إلى انعدام التبريز أو الفشل رغم أن هناك من ناحية أخرى المتخصص الذى يضحى بالكثير من أجل القليل .

* * *

إن نضج ذهن فرجيل ونضج عصره يتمثلان فى هذا الوعى بالتاريخ وقد ربطت بنضج الذهن نضج آداب السلوك وغياب الانحصار الإقليمى . وإخال أن الأوروبى الحديث الذى يُنقَل فجأة إلى الماضى سيلوح له السلوك الاجتماعى للرومان والأثينيين خشنا همجيا وجارحا . غير أنه إذا كان بمستطاع الشاعر أن يصور شيئا متفوقا على ممارسات العصر ، فليس ذلك متمثلا فى استباق نمو سلوكى تال وبالغ الاختلاف ، وإنما هو يتخذ شكل استبصار بما يمكن أن يكون عليه سلوك شعبه فى عصره فى أحسن أحواله . وليست حفلات البيوت لدى الأغنياء ، فى انجلترا العصر الإدواردى ، مطابقة لما نقرأ عنه فى صفحات هنرى جيمز .

* * *

ونجد فى الأدب الأوروبى الحديث أن أقرب شىء إلى مثال الأسلوب الشائع إنما يوجد فيما يحتمل عند دانتى وراسين . وأقرب شىء له فى الشعر الإنجليزى هو بوب. وأسلوب بوب إنما هو ، بالمقارنة ، أسلوب شائع ذو مدى بالغ الضيق . إن الأسلوب الشائع إنما هو أسلوب لا يجعلنا نتعجب قائلين : «هذا رجل عبقرى يستخدم اللغة» . ونحن لا نقول هذا عندما نقرأ بوب لأننا نكون شديدى الوعى بكل مصادر الكلام الإنجليزى الذى لا يستخدمه بوب . وأقصى ما نستطيعه هو أن نقول : «هذا يحقق عبقرية اللغة الإنجليزية فى حقبة معينة ...» .

* * *

ومنذ ملتون لم نشهد قصيدة ملحمية عظيمة ، رغم أنه قد ظهرت قصائد طويلة عظيمة . من الحق أن كل شاعر متفوق ، كلاسيكيا كان أو غير كلاسيكى ، يجنح إلى أن يستنفد إمكانات الأرض التى يزرعها ، بحيث ينبغى - بعد أن تغل محصولا آخذا فى التناقص - أن تُترك فى نهاية الأمور بورا لعدة أجيال .

وقد يحتج هنا بأن التأثير الذى أعزوه إلى الأثر الكلاسى فى أدب من الآداب إنما ينتج لا عن الطابع الكلاسى لذلك العمل ، وإنما ببساطة عن عظمته . لأنى قد أنكرت على شكسبير وعلى ملتون لقب الكلاسيات ، بالمعنى الذى أستخدم به هذه الكلمة طوال الحديث ، ومع ذلك فقد أقررت بأنه ما من شعر عظيم فائق من نفس النوع قد كُتب منذ ذلك الحين . لا نزاع على أن كل عمل شعرى عظيم يجنح إلى أن يجعل من المتعذر إنتاج أعمال من نفس النوع تعادله عظمة . ويمكن تقرير علة ذلك جزئيا على أساس الهدف الواعى فليس هناك شاعر من الطبقة الأولى خليق بأن يحاول أن يحقق من جديد ما تحقق فعلا ، على خير ما يمكن له أن يتحقق فى لغته . ففقط بعد أن تكون اللغة - محاط أنغامها ، قبل معجمها اللفظى وتركيب جملها - قد تغيرت بما فيه الكفاية مع الزمن والتغير الاجتماعى ، يمكن أن يظهر شاعر مسرحى آخر فى مثل عظمة شكسبير ، أو شاعر ملحمى آخر فى مثل عظمة ملتون . ذلك أنه ليس فقط كل شاعر عظيم وإنما كل شاعر صادق ، وإن يكن أقل مرتبة ، يستنفد إلى الأبد إحدى إمكانات اللغة ، ومن ثم يترك إحدى الإمكانات أقل إتاحة لمن يخلفونه . إن الشىء الذى يستنفده قد يكون بالغ الضآلة : أو هو قد يمثل شكلا شعريا رئيسيا ، كالملحمة أو الدراما . غير أن ما استنفده الشاعر العظيم لا يعدو أن يكون شكلا واحدا ، وليس كل اللغة . وعندما يكون الشاعر العظيم شاعرا كلاسيكيا عظيما أيضا فإنه لا يستنفد شكلا فحسب وإنما أيضا لغة عصره وستكون لغة عصره ، كما يستخدمها ، هى اللغة فى مرحلة كمالها ، بحيث أن الشاعر ليس هو العنصر الوحيد الذى ينبغى علينا أن ندخله فى حسباننا ، وإنما كذلك اللغة التى يكتب بها . فليس الأمر مقصورا على أن الشاعر الكلاسيكى يستنفد اللغة ، وإنما نحن نجد أن اللغة القابلة للاستنفاد هى نوع اللغة التى قد تنتج شاعرا كلاسيكيا .

* * *

وعلى ذلك فإنه ينبغى علينا أن نضيف إلى قائمة خصائص الأثر الكلاسى التى لدينا خاصة أخرى هى **الشمول** . فالأثر الكلاسى ، ينبغى أن يعبر ، فى إطار حدوده الشكلية ، عن أكبر قدر ممكن من رقعة الشعور التى تمثل شخصية الشعب المتحدث

بتلك اللغة وسيمثل تلك الشخصية فى خير أحوالها ، كما ستكون له أيضا أوسع جاذبية : وبين الشعب الذى ينتمى إليه ، سيجد استجابة من جميع الطبقات وأوضاع الناس .

وعندما يتمتع عمل أدبى ، بالإضافة إلى هذا الشمول ، من حيث علاقته بلغته ، بدلالة معادلة ، فى نظر عدد من الآداب الأجنبية ، فقد يكون بمستطاعنا أن نقول إنه يتسم أيضا بـ «العالمية» .

حدود النقد (١٩٥٦)

محاضرة جيديون سيمور وقد ألقيت بجامعة منيسوتا فى ١٩٥٦

إن الدعوى التى تتقدم بها هذه المقالة هى أن ثمة حدودا للنقد الأدبى من شأنه ، إذا هو تعداها – فى أحد الاتجاهات – أن يكف عن أن يكون أدبياً ، ومن شأنه إذا هو تعداها – فى اتجاه آخر – أن يكف عن أن يكون نقداً .

فى ١٩٢٣ كتبت مقالة عنوانها «وظيفة النقد» ولابد أن رأيى كان طيباً فى هذه المقالة ، بعد عشر سنوات من كتابتها ، لأنى أدرجتها فى كتابى «مقالات مختارة» حيث يجدها القارىء . وعند إعادتى قراءة هذه المقالة حديثاً ، ألفيتنى أمّيل إلى الحيرة ، وأتساءل عن علة كل هذه الضجة – وإن سرنى ألا أجد فيها شيئاً يناقض ، على نحو إيجابى ، آرائى الحالية . فإذا طرحنا جانباً شجارى مع المستر ميدلتون مرى حول «الصوت الداخلى» – وهو نزاع أرى فيه الـ aporia القديمة للسلطة فى مواجهة الحكم الفردى – وجدت أنه من المتعذر أن أستدعى إلى ذهنى خلفية انفجارى . لقد تقدمت بعدد من التقريرات فى ثقة وحرارة كبيرة ، وقد يلوح أنه لابد قد كان هناك فى ذهنى ناقد أو أكثر راسخو المكانة ، أكبر منى سناً ، لم تلب كتاباتهم متطلباتى عما يجمل بالنقد الأدبى أن يكونه . إن هدفى الوحيد من ذكر هذه المقالة الآن هو أن أوجه الانتباه إلى مدى «تقادم الدهر» على ما كتبته عن هذا الموضوع فى ١٩٢٣ . لقد نشر كتاب رتشاردز «أصول النقد الأدبى» فى ١٩٢٥ وحدث الكثير فى ميدان النقد الأدبى منذ صدور ذلك الكتاب القوى التأثير . وقد كانت مقالتى مكتوبة قبله بسنتين . نما النقد وتفرع فى عدة اتجاهات . وكثيرا ما يستخدم الناس مصطلح «النقد الجديد» دون أن يدركوا أى تنوع يشمله ، ولكن فى جريانه اعترافاً – على ما أظن –بالحقيقة الماثلة فى أن النقاد الأكثر تبريزاً اليوم ، مهما تكن اختلافات واحدهم عن الآخر واسعة ، يختلفون جميعا – من ناحية ذات دلالة – عن نقاد جيل سابق .

منذ عدة سنوات مضت ، أوضحت أنه لابد لكل جيل من أن ينتج نقده الأدبى الخاص ، لأنه كما قلت : «إن كل جيل يجلب إلى تأمل الفن مقولاته الخاصة من التذوق ، ومطالبه الخاصة من الفن ، واستخداماته الخاصة للفن» . وعندما أدليت بهذا التقرير فإنى أثق أنه كان فى ذهنى ما هو أكبر من تغيرات الذوق والبدعة الجارية : كان فى ذهنى على الأقل الحقيقة الماثلة فى أن كل جيل – إذ ينظر إلى آيات الماضى من منظور

مختلف – يتأثر في اتجاهه إزاءها بعدد من المؤثرات أكبر من ذلك الذى أثر فى الجيل السابق له . ولكنى أشك فى أنه قد كانت فى ذهنى الحقيقة الماثلة فى أن عملا مهماً من أعمال النقد الأدبي يمكن أن يغير ويوسع من مضمون مصطلح «النقد الأدبى» ذاته . ومنذ بضع سنوات مضت وجهت النظر إلى التغير الثابت فى معنى كلمتى «التربية والتعليم» من القرن السادس عشر إلى يومنا هذا ، وهو تغير وقع بسبب الحقيقة الماثلة فى أن التعليم لم يعد يشمل مزيداً ومزيداً من الموضوعات فحسب ، وإنما أصبح أيضا يقدم أو يفرض على مزيد ومزيد من السكان . ولو وسعنا أن نتتبع تطور مصطلح «النقد الأدبى» على هذا النحو ذاته ، لوجدنا شيئا مشابها يحدث . قارن آية نقدية مثل كتاب چونسون «سير الشعراء» بالعمل النقدى التالى العظيم الذى جاء بعده : كتاب سيرة أدبية Biographia Literaria لكولردچ . وليس الأمر مقصورا على أن جونسون يمثل تقليداً أدبياً ، ينتمى هو ذاته إلى نهايته ، على حين يدافع كولردچ عن مزايا أسلوب جديد وينقد أوجه ضعفه . والاختلاف الأكثر اتصالا بما كنت أقوله راجع إلى مدى الاهتمامات وتنوعها التى جلبها كولردچ إلى مناقشته للشعر . لقد أرسى علاقة الفلسفة وعلم الجمال وعلم النفس به ، وما إن أدخل كولردچ هذه الأنساق فى النقد الأدبى حتى لم يعد بوسع نقاد المستقبل أن يتجاهلوها إلا على مسئوليتهم . ولكى نتذوق چونسون نحتاج إلى جهد للخيال التاريخى ، أما الناقد الحديث فيستطيع أن يجد الكثير مما هو مشترك بينه وبين كولردچ . ومن المحقق أنه يمكن أن يقال إن نقد اليوم منحدر مباشرة من كولردچ الذى كان خليقاً – فيما أثق – لو أنه ظل بقيد الحياة الآن ، أن يهتم بالعلوم الاجتماعية وبدراسة اللغة وعلم المعنى كما اهتم بالعلوم التى كانت متاحة له .

إن النظر إلى الأدب على ضوء واحد أو أكثر من هذه الدراسات واحد من السببين الرئيسيين لتحول النقد الأدبى فى عصرنا . والسبب الآخر لم يتبين بهذا الوضوح . فإن الاهتمام المتزايد الموجه إلى دراسة الأدب الإنجليزى والأمريكى فى جامعاتنا ، وبالتأكيد فى مدارسنا ، قد أفضى إلى موقف نجد فيه أن كثيراً من النقاد مدرسون ، وأن كثيرا من المدرسين نقاد . وأنا بعيد عن أن آسف لهذا الموقف : فأغلب النقد الشائق حقيقة اليوم من عمل رجال أدب وجدوا طريقهم إلى الجامعات ، ودارسين مارسوا نشاطهم النقدى أول ما مارسوه فى الفصل . واليوم حين عدت الصحافة الأدبية الجادة وسيلة للعيش غير كافية ، فضلا عن كونها مهددة ، بالنسبة للجميع غير قلائل جداً ، فإن هذا هو ما يجب أن يكون . وكل ما فى الأمر أنه يعنى أن الناقد اليوم قد يكون له اتصال بالعالم مختلف بعض الشيء ، وأنه يكتب لجمهور مختلف بعض الشيء عن جمهور أسلافه . ولدى انطباع بأن النقد الجاد اليوم إنما يكتب لجمهور

مختلف – أكثر محدودية وإن يكن بالضرورة أصغر – من جمهور القرن التاسع عشر .

استوقفتني ، منذ زمن ليس بالبعيد ، ملحوظة لمستر ألدس هكسلي في تصديره للترجمة الإنجليزية لكتاب **الحكمة الفائقة** وهو كتاب من تأليف طبيب نفساني فرنسي : الدكتور هوبير بنوا ، عن سيكولوجية بوذية زن . وقد جاوبت ملحوظة مستر هكسلي الانطباع الذي تلقيته شخصياً من ذلك الكتاب المرموق عندما قرأته بالفرنسية . إن هكسلي يقارن بين الطب النفساني الغربي ونظام الشرق كما يتجلى في تاو وزن .

يقول : «إن هدف العلاج النفسي الغربي هو أن يعين الفرد المضطرب على أن يكيف نفسه لصحبة أفراد أقل اضطرابا – أفراد يلاحظ أنهم حسنو التكيف مع بعضهم بعضا ومع المؤسسات المحلية ، ولكن ما من تساؤل يثار حول تكيفهم مع نظام الأشياء الأساسي ... بيد أن ثمة نوعاً آخر من السواء – سواء أداء الوظيفة على نحو مثالي .. فحتى الشخص المتكيف تماماً مع مجتمع مشوش يستطيع أن يعد نفسه ، إذا شاء ، لكي يغدو متكيفاً مع طبيعة الأمور» .

إن قابلية هذا للانطباق على مسألتي الحالية ليست واضحة على نحو مباشر . ولكن كما أن العلاج النفسي الغربي ، من زاوية نظر بوذية زن ، مختلط أو مخطيء في صدد الهدف من الشفاء ، واتجاهه بحاجة حقيقة إلى أن يعكس ، فإني أتساءل عما إذا لم يكن ضعف النقد الحديث راجعاً إلى عدم تيقن من الهدف من النقد ؟ وأي الفوائد يجلب ولمن ؟ إن ثراءه وتنوعه – ذاتهما – ربما يكونان قد أغمضا علينا الهدف النهائي له . إن كل ناقد قد يثبت ناظريه على هدف محدد ، وقد يستغرق في مهمة ليست محتاجة إلى تبرير ، ومع ذلك يحار النقد ذاته في معرفة مراميه . ولئن كان الأمر كذلك فليس في هذا ما يدعو إلى الدهشة . إذ أليس من الأقوال المتداولة الآن أن العلوم بل والإنسانيات قد بلغت نقطة من التطور يوجد عندها الكثير مما ينبغي معرفته عن أي تخصص ، حتى أنه ما من دارس يجد وقتا لكي يعرف الكثير عن أي شيء سواه ؟ ومن المحقق أن البحث عن منهج يجمع بين الدرس المتخصص وبعض التعليم العام قد كان من أكثر المسائل إثارة للنقاش في جامعاتنا .

إننا لا نستطيع بطبيعة الحال أن نرتد إلى كون أرسطو أو كون القديس توما الأكويني ولا نستطيع أن نرتد إلى حالة النقد الأدبي قبل كولردج . ولكن ربما كان في مستطاعنا أن نفعل شيئا من أجل إنقاذ أنفسنا من خطر أن يغمرنا نشاطنا النقدي الخاص ، وذلك بأن نستمر في طرح هذا السؤال : متى لا يكون النقد أدبيا ، وإنما شيئا آخر ؟

وقد حيرني بعض الشيء أن أجدني ، بين الحين والحين ، أُعْتَبر واحدا من أسلاف النقد الحديث ، وذلك إذا كنت أكبر سنا من أن أعد ناقدا حديثا ، أنا نفسي . وهكذا فإنه في كتاب قرأته حديثا ، لمؤلف من المحقق أنه ناقد حديث ، أجد إشارة إلى «النقد الجديد» الذي يقول عنه «لست أعني به النقاد الأمريكيين فحسب وإنما أيضاً كل الحركة النقدية التي تنبع من ت . س . إليوت» . ولست أفهم السبب في أن المؤلف يعزلني على هذا النحو القاطع عن النقاد الأمريكيين ، ولكني من ناحية أخرى لا أستطيع أن أرى حركة نقدية يمكن أن يقال إنها تنبع مني ، رغم أنني آمل أن أكون – باعتباري رئيس تحرير مجلة – قد منحت النقد الجديد ، أو بعضا منه ، التشجيع وميدانا للتدريب في مجلة "The Criterion" (المعيار) . ومهما يكن من أمر ، فإنه ليخلق بي – كي أبرر هذاالتواضع الظاهري – أن أشير إلى ما أعتبره مساهمتي الخاصة في النقد الأدبي ، وإلى حدود هذه المساهمة . إن خير نقدي الأدبي – فضلا عن بضع عبارات سيئة الشهرة أحرزت نجاحا محرجا حقيقة في العالم – إنما يتكون من مقالات عن شعراء وكتاب مسرحيات شعرية أثروا في . إنه نتاج ثانوي لصناعتي الشعرية الخاصة ، أو امتداد للتفكير الذي دخل في تشكيل شعري . عندما أنظر إلى الوراء أجد أني قد كتبت خير ما كتبت عن شعراء أثر عملهم في عملي وكنت تام الألفة بشعرهم ، وذلك قبل أن أرغب في الكتابة عنهم بزمن طويل ، أو قبل أن أجد هذه الفرصة للكتابة . ونقدي يشترك في هذه النقطة مع نقد إزرا پاوند : إن مزاياه وحدوده لا يمكن تذوقهما كاملا إلا حين ينظر إليه من حيث علاقته بالشعر الذي كتبته أنا نفسي . ففي نقد إزرا پاوند يوجد دافع أشد تعليمية : وقد كان القارئ الذي في ذهنه هو ، في المحل الأول ، فيما إخال الشاعر الشاب الذي لم يتشكل أسلوبه بعد . غير أن حب شعراء معينين هو الذي أثر فيه وامتداد تفكيره في عمله الخاص (كما قلت عن نفسي) هما اللذان ألهماه كتابا باكرا يظل واحدا من أحسن مقالات پاوند الأدبية ، وهو كتاب «روح الرومانس» .

إن لهذا النوع من نقد الشعر بقلم شاعر ، أو مادعوته نقد الورشة ، حدا واضحا . فما لا صلة له بعمل الشاعر ، وما هو منفر له ، يقعان خارج نطاق قدرته . حد آخر لنقد الورشة يتمثل في أن حكم الناقد قد تعوزه الرجاحة خارج نطاق فنه . إن تقييماتي للشعراء قد ظلت ثابتة عموما طوال حياتي ، وبخاصة فإن آرائي في عدد من الشعراء الأحياء قد ظلت دون تغيير . ومهما يكن من أمر ، فليس هذا هو السبب الوحيد في أن ما أفكر فيه ، إذ أتحدث عن النقد مثلما أفعل اليوم ، هو نقد الشعر . الحق أن الشعر هو ما كان أغلب النقاد في الماضي يفكرون فيه عندما يعممون القول عن الأدب . ونقد

القصص النثرى أحدث عهدا نسبيا ولست مؤهلا لمناقشته ، بيد أنه يلوح لى متطلبا مجموعة مقاييس وموازين مختلفة بعض الشيء عما يتطلبه نقد الشعر . ومن المحقق أن من الموضوعات الشائقة التى يمكن أن يعالجها ناقد للنقد - ليس بالشاعر ولا بالروائى - أن ينظر فى الاختلافات بين الطرق التى لابد للناقد أن يتناول بها مختلف أجناس genres الأدب ، وبين أنواع العدة اللازمة . بيد أن الشعر هو أنسب موضوعات النقد للتذكر ، عند الحديث عن النقد ، وذلك - ببساطة - لأن خصائصه الشكلية أنسب الخصائص للتعميم في الشعر . قد يلوح أن الأسلوب فى الشعر هو كل شىء . وهذا بعيد عن أن يكون حقيقيا : ولكن الوهم القائل بأننا فى الشعر نغدو أشد اقترابا من خبرة جمالية خالصة يجعل الشعر أكثر الأجناس الأدبية ملائمة لأن نستبقيه فى أذهاننا حين نناقش النقد الأدبى نفسه .

إن قدرا كبيرا من النقد المعاصر ، إذ ينشأ من تلك النقطة التى يندمج فيها النقد بالدرس ، ويندمج فيها الدرس بالنقد ، يمكن أن يوصف بأنه نقد التفسير من طريق الأصول . ولكى أوضح ما أعنيه سأذكر كتابين كان لهما ، فى هذا الصدد ، تأثير أقرب إلى السوء . لست أعنى أنهما كتابان سيئان . بل على العكس : فهما ، كلاهما ، كتابان يخلق بكل امرىء أن يقرأهما ، إن أولهما هو كتاب جون لڤنجستون لويس **الطريق إلى زندو** - وهو كتاب أزكيه لكل دارس للشعر ، إذا لم يكن قد قرأه بعد . والكتاب الآخر هو **مأتم فنجانز** لچيمز چويس ، وهو كتاب أوصى كل دارس للشعر بأن يقرأه ، أو على الأقل بعض صفحات منه . كان لڤنجستون لويس دارسا رهيفا ومعلما طيبا ورجلا يحب وإنسانا لدى - من ناحيتى - من الأسباب الخاصة ما يجعلنى أشعر بالعرفان نحوه . وكان چيمز چويس رجلا عبقريا وصديقا شخصيا . وإن إيرادى هناك لـ «مأتم فينجانز» ليس مدحا ولا قدحا فى كتاب من المحقق أنه يدخل فى طائفة الأعمال التى يمكن أن تدعى «صرحية» . ولكن الخاصة الوحيدة الواضحة المشتركة بين «الطريق إلى زندو» و«مأتم فينجانز» هى أننا نستطيع أن نقول عن كل منهما : كتاب واحد من هذا النوع يكفى .

وبالنسبة لمن لم يقرأوا «الطريق إلى زندو» قط ، أشرح الأمر بقولى إنه قطعة جذابة من عمل المخبرين . فقد نقب لويس عن كل الكتب التى قرأها كولردچ (وقد كان كولردچ قارئا نهما لا تنقع له غلة) والتى استعار منها صورا أو عبارات تظهر فى قصيدتى «كوبلا خان» ، و«الملاح القديم» . كان الكثير من الكتب التى قرأها كولردچ غامضا ومنسيا - فقد قرأ على سبيل المثال كل كتاب عن الرحلات أمكنه أن يضع يده عليه . وقد بين أن الأصالة الشعرية هى إلى حد كبير طريقة أصيلة لجمع أكثر المواد

تباينا وأبعدها عن احتمال الاقتران ، فى سبيل صنع كل جديد . إن إثباته مقنع تماما كبرهان على الطريقة التى تتمثل بها العبقرية الشعرية المادة وتحورها . ولكن لا أحد يستطيع أن يفترض - بعد قراءة هذا الكتاب - أنه فهم «الملاح القديم» بصورة أفضل ، ولا كانت نية الدكتور لويس ، بأى درجة ، هى أن يجعل القصيدة مفهومة أكثر بوصفها شعراً . لقد كان منهمكا فى فحص لعملية فحص يجاوز حدود النقد الأدبى ، بالمعنى الصارم لهذه الكلمات . أما كيف قدر لمادة كتلك النتف من قراءات كولردج أن تتحول إلى شعر عظيم ، فهذا يظل لغزا كما كان دائما ، ومع ذلك فقد تشبث عدد من الدارسين بمنهج لويس ، آملين أن يقدم مفتاحا لفهم أى قصيدة لأى شاعر يبرهن على أنه قرأ أى شيء . ومنذ عام أو أكثر مضى ، كتب إلى سيد من إنديانا : « إنى أتساءل . من المحتمل أن أكون مجنونا بطبيعة الحال (كانت هذه الجملة الاعتراضية له وليست لى . وبديهى أنه لم يكن ، بأى درجة ، مجنونا ، وإنما لا يعدو أن يكون قد تأثر قليلا - فى أحد أركان رأسه - بقراءته **الطريق إلى زندو**) ما إذا كانت «قطط الحضارة الميتة» و«فرس النهر المتعفن» ومستر كورتز لها صلة غامضة بـ «جثة العام الماضى التى فى حديقتك زرعتها» ؟ إن هذا يلوح أشبه بالهذيان ، إلا أن تتعرفوا الإشارات . فهو ليس إلا باحثا متحمسا يحاول أن يقيم صلة ما بين **الأرض الخراب وقلب الظلمات** لجوزيف كونراد .

والآن فعلى حين أن دكتور لويس قد أضرم مثل هؤلاء الممارسين للتأويلات بحماس يحفزهم إلى أن يباروه ، زودتهم **مأتم فينجانز** بنموذج لما يريدون من كل **أعمال الأدب** أن تكون عليه . ولابد لى من أن أبادر بأن أفسر الأمر قائلا إنى لا أسخر أو انتقص من مجهودات أولئك الشراح الذين وجهوا أنفسهم إلى حل كل خيوط ذلك الكتاب وتتبع مفاتيحه . ولئن أريد لـ **مأتم فنجانز** أن تفهم أساسا - ولسنا نستطيع أن نحكم عليها بدون مثل هذا المجهود - فإن مثل هذا النوع من أعمال المخبرين ينبغى أن يتابع . وقد قام السيدان كامبل وروبنسن (إذا ذكرنا مؤلفى عمل من هذا النوع) بمهمة تدعو للإعجاب . وشكواى الوحيدة ، إن كانت هناك شكوى ، هى من چيمز چويس ، صاحب تلك الآية الهولة ، لأنه كتب كتابا نتف كبيرة منه لا تعدو أن تكون - دون شرح مفصل - هراء جميلا (بالغ الجمال بالتأكيد حين يتلوه صوت أيرلندى ، فى مثل جمال صوت المؤلف - وددت لو كان قد سجل مزيدا منه !) ربما لم يدرك چويس مدى غموض كتابه . ومهما يكن من شأن حكمنا النهائى (ولن أحاول أن أتقدم هنا بحكم) على مكان **مأتم فنجانز** ، لا أظن أن أغلب الشعر (لأنها ضرب من القصائد النثرية الكبيرة) يكتب بتلك الطريقة أو يتطلب ذلك النوع من التشريح لأجل الاستمتاع به وفهمه . ولكن

شكوكى تتجه إلى أن الأحاجى التى تقدمها **ماتم فنجانز** قد قدمت عونا للخطأ الشائع فى أيامنا هذه : خطأ النظر إلى الشرح على أنه فهم . وبعد إخراج مسرحيتى **حفل الكوكتيل** انتفخ بريدى ، عدة أشهر ، برسائل تقدم حلولا مدهشة لما اعتقد كتابها أنه أحجية معنى المسرحية . كان واضحا أن الكتاب لم يستهجنوا اللغز الذى ظنوا أنى طرحته عليهم - بل مالوا إليه . ومن المحقق أنهم - وإن لم يدركوا هذه الحقيقة - قد اخترعوا اللغز لأجل متعة اكتشاف حله .

وهنا لابد من أن أقر بأننى ، فى إحدى المناسبات الواضحة ، لم أكن بريئا من إدخال النقاد فى هذه التجربة . أعنى ملاحظاتى على **الأرض الخراب** ! كان كل ما أنويه فى البداية هو أن أضع كل مراجع مقتطفاتى ، راميا إلى أن أخضد شوكة نقاد قصائدى الأولى الذين اتهمونى بالسرقة الأدبية ثم حين آن الأوان لطباعة **الأرض الخراب** على شكل كتاب صغير - لأن القصيدة ، حين ظهرت لأول مرة فى مجلة The Dial (المزولة) وفى مجلة The Criteron (المعيار) ، لم يكن لها هوامش من أى نوع - اكتشفنا أن القصيدة قصيرة على نحو غير ملائم ، وهكذا عكفت على توسيع الملاحظات ، وكانت النتيجة أن غدت ذلك العرض المرموق للعلم الزائف الذى مازلنا نشهده اليوم . وقد فكرت أحيانا فى التخلص من هذه الملاحظات ، ولكنى لا أجد الآن سبيلا إلى نزعها . فقد نالت شهرة أكبر تقريبا من شهرة القصيدة ذاتها - فإن أى امرئ يشترى كتاب قصائدى ، ويجد أنه لا يشتمل على ملاحظات **الأرض الخراب** كان يطالب بإرجاع نقوده . بيد أن لا أظن أن هذه الملاحظات قد أحدثت أى ضرر لسائر الشعراء . ومن المؤكد أنى لا أستطيع أن أفكر فى أى شاعر معاصر جيد أساء استخدام هذه الطريقة . (أما عن مس ميريان مور فإن ملاحظاتها على قصائدها ملائمة دائما وغريبة وقاطعة ومبهجة ولا تقدم أى تشجيع للباحث عن الأصول) . كلا . ليست القدوة السيئة التى قدمتها لسائر الشعراء هى ما يجعلنى أشعر بالندم . وإنما لأن ملاحظاتى أثارت النوع الخطأ من الاهتمام بين الباحثين عن المصادر . لقد كان من العدل ولا ريب أن أقر بما أدين به لكتاب المس چسى وستون ، ولكنى آسف على أنى أرسلت كل هذا العدد الكبير فى بحث عقيم عن أوراق التاروت والكأس المقدسة .

وبينما كنت أفكر فى هذه المسألة : مسألة محاولة فهم القصيدة بشرح أصولها ، وقعت على مقتطف من ك . ج . يونج بدا لى أن له بعض الصلة بموضوعنا هنا . وقد أورد هذه القطعة الأب فيكتور هوايت من طائفة الدومنيكان فى كتابه المسمى «الله واللاشعور» . ويوردها الأب هوايت أثناء عرضه لأحد الاختلافات الجذرية بين طريقة فرويد وطريقة يونج .

(يقول يونج) : «إنها لحقيقة معترف بها أن الأحداث الطبيعية يمكن النظر إليها على نحوين : أي من زاوية النظر الآلية ، وزاوية الطاقة . إن النظرة الآلية علية خالصة : ومن زاويتها ينظر إلى الحدث على أنه نتيجة علة .. وزاوية الطاقة – من ناحية أخرى – غائية في جوهرها ، فالحدث يتتبع من تأثيره إلى علته على فرض أن الطاقة تشكل القاعدة الأساسية للتغيرات التي تطرأ على الظواهر ... ».

إن هذا المقتطف مأخوذ من أول مقالة في الكتاب المسمى «مساهمات في علم النفس التحليلي» . وأضيف جملة أخرى ، لم يوردها الأب هوايت ، وتبدأ بها الفقرة التالية : «وكلتا زاويتي النظر لا غنى عنها لفهم الظواهر الطبيعية» .

وأنا أنظر إلى هذا على أنه ، ببساطة ، قياس تمثيل موح . فبوسع المرء أن يشرح قصيدة بفحص ما تتكون منه ، والأسباب التي ولدتها ، وقد يكون الشرح بمثابة تمهيد لازم للفهم . غير أنه كي نفهم قصيدة فمن الضروري أيضا ، بل إني خليق بأن أقول : إنه من الأمور الأشد ضرورة في أغلب الحالات ، أن نحاول الإمساك بما يرمي الشعر إلى أن يكونه ، أو قد يقول المرء – برغم أنه قد مضى زمن طويل على استخدامي المصطلحات التي من هذا القبيل بأي ثقة – إن علينا أن نحاول الإمساك بصورة القصيدة .

ربما كان شكل النقد الذي يبلغ فيه خطر الاعتماد على التفسير العلي أقصاه هو السيرة النقدية ، خاصة عندما يكمل كاتب السيرة معرفته للوقائع الخارجية بتخمينات نفسية عن الخبرة الداخلية . ولست أوحي بأن شخصية الشاعر الميت وحياته الخاصة تشكلان أرضاً حراماً ليس لعالم النفس أن يطأها . فينبغي أن يكون العالم حرا في دراسة أي مادة يفضي به حب استطلاعه إلى فحصها ، ما دامت الضحية ميتة ، وقوانين القذف لا يمكن الإهابة بها لإيقافه . وليس هناك أي سبب يمنع أن تكتب سير الشعراء . أضف إلى ذلك أن كاتب سيرة المؤلف ينبغي أن يملك بعض القدرة النقدية ، ويجب أن يكون رجلاً ذا ذوق وحكم ، مقدراً لعمل الرجل الذي يضطلع بكتابة سيرته . ومن ناحية أخرى فإن أي ناقد ، مهتم اهتماما جاداً بعمل رجل من الرجال ، يجب أن ينتظر منه أن يعرف شيئاً عن حياة الرجل . بيد أن السيرة النقدية للكاتب مهمة دقيقة في حد ذاتها ، والناقد أو كاتب السيرة الذي يجلب إلى موضوعه – دون أن يكون عالماً نفسانياً مدرباً وممارساً – مهارة تحليلية اكتسبها من قراءته لكتب ألفها علماء نفس ، قد يزيد القضايا اختلاطا .

إن مسألة الدرجة التي يستطيع بها ما نعلمه عن الشاعر أن يساعدنا على فهم

شعره ، ليست من البساطة على النحو الذى قد يخاله المرء : ولابد لكل قارئ من أن يجيب عن هذا السؤال بنفسه . ولا ينبغى أن يجيب عنه بصورة عامة وإنما إزاء أمثلة محددة ، لأنه قد يكون أكثر أهمية فى حالة أحد الشعراء وأقل أهمية فى حالة شاعر آخر . ذلك أن الاستمتاع بالشعر يمكن أن يكون خبرة معقدة تمتزج فيها عدة صور من الإشباع . وقد تكون ممتزجة بنسب مختلفة فى نظر مختلف القراء .

وسأقدم مثلا . من المتفق عليه عموماً أن أعظم جزء من خير شعر وردزورث قد كتب فى رقعة قصيرة من السنين – قصيرة فى ذاتها ، وقصيرة بالنسبة لرقعة حياة وردزورث بأكملها . إن مختلف دارسى وردزورث قد نادوا بتفسيرات تفسر افتقار إنتاجه التالى إلى الامتياز . ومنذ بضع سنوات خلت كتب سير هربرت ريد كتاباً عن وردزورث – وهو كتاب شائق وإن كنت أظن أن خير تقدير له لوردزورث إنما يوجد فى مقالة تالية ، فى سفر عنوانه **معطف متعدد الألوان** ، فسر فيه ارتفاع عبقرية وردزورث وسقوطها بالآثار التى أحدثتها فيه قصة حبه لأنيت فالون ، وكانت معلومات كثيرة عنها قد خرجت إلى النور فى ذلك الوقت . وفى فترة أحدث كتب مستر ف. وبيتسون كتاباً عن وردزورث ذا تشويق كبير أيضاً (وفصله عن «الصوتان» يعين على فهم أسلوب وردزورث) وفى هذا الكتاب يذهب إلى أن آنيت لا تظهر بدرجة الأهمية التى ظنها سير هربرت ريد ، وأن السر الحقيقى هو أن وردزورث وقع فى حب شقيقته دوروثى ، وأن هذا يفسر – بوجه خاص – قصائد لوسى ، ويفسر السبب فى أن إلهام وردزورث قد تغير بعد زواجه . حسنا ، إنه قد يكون مصيباً . فحجته بالغة الإقناع . ولكن السؤال الحقيقى الذى يخلق بكل قارئ لوردزورث أن يجيب عنه لنفسه هو : أهذا يهم ؟ أتعيننى هذه المعلومات على فهم قصائد لوسى بصورة أفضل مما كنت أفعل من قبل ؟

وعن نفسى فإن كل ما أستطيع أن أقوله هو أن المعرفة بالينابيع التى أطلقت قصيدة ليست بالضرورة عوناً على فهم القصيدة : فإن المعرفة الأكثر من اللازم بأصول القصيدة قد تقطع اتصالى بها ، وأنا لا أشعر بأن ثمة حاجة إلى أن يلقى على قصائد لوسى أى ضوء أكثر من الإشعاع المنبعث من هذه القصائد نفسها .

ولست أذهب إلى أنه ليس هناك أى سياق يمكن للمعلومات أو التخمينات التى من نوع معلومات سير هربرت ريد ومستر بيتسون وتخميناتهما أن تكون فيه ذات صلة بموضوعنا . إنها ذات صلة به إذا كنا نريد أن نفهم وردزورث ، ولكنها ليست ذات صلة مباشرة بفهمنا لشعره ، أو الأحرى ، أنها ليست متصلة بفهمنا للشعر كشعر . بل إنى على استعداد لأن أقول إنه يوجد ، فى كل الشعر العظيم ، شىء ينبغى أن يظل

غير قابل للتفسير ، مهما كانت معرفتنا بالشاعر كاملة ، وأن هذا هو الشيء المهم أكثر من غيره . فعندما تصنع القصيدة ، يكون شيء جديد قد حدث ، شيء لا يمكن أن يفسر كلية بأى شيء سبقه ، وهذا - فيما أعتقد - هو ما نعنيه بـ«الخلق» .

إن تفسير الشعر من طريق فحص مصادره ليس ، بحال من الأحوال ، هو منهج كل النقد المعاصر . ولكنه منهج يستجيب لرغبة كثير من القراء فى أن يفسر الشعر لهم على ضوء شيء آخر : والقسم الأكبر من الرسائل التى أتلقاها من أشخاص لا أعرفهم ، فيما يخص قصائدى ، إنما يتكون من طلب نوع من الشرح ليس بمستطاعى أن أقدمه . وثمة اتجاهات أخرى كذلك الذى يمثله فحص الأستاذ رتشاردز لمشكلة : كيف يمكن تدريس تذوق الشعر ، أو تمثله الدقائق اللفظية المستخفية لتلميذه المبرز الأستاذ إمپسون . وقد لاحظت مؤخراً نموا أشك أنه يضرب بجذوره فى طرق الأستاذ رتشاردز داخل حجرة الدراسة - هو ، بطريقته الخاصة ، رد فعل صحى لتحويل الانتباه من الشعر إلى الشاعر . إنه يتمثل فى كتاب نشر منذ زمن ليس بالبعيد وعنوانه **تفسيرات** : وهو سلسلة مقالات لإثنى عشر من النقاد الإنجليز الأحدث سنا ، يحلل كل منهم قصيدة اختارها . والمنهج المتبع هو أن يأخذ الناقد قصيدة معروفة - وكل من القصائد المحللة فى هذا الكتاب جيدة فى بابها - دون إشارة إلى صاحبها أو إلى أعماله الأخرى ، وأن يحللها مقطوعة مقطوعة وبيتاً بيتاً وأن يستخلص ويعصر ويقتطع ويدوس على كل قطرة معنى فيها ، قدر ما يستطيع . ويمكن أن ندعوها : مدرسة عصارة الليمون فى النقد . ولما كانت القصائد تتراوح بين القرن السادس عشر ووقتنا الحاضر ، ولما كانت تختلف كثيرا عن بعضها بعضاً - فالكتاب يبدأ بقصيدة «العنقاء والقمرية» وينتهى بقصيدة «پروفروك» وقصيدة ييتس «بين أطفال المدرسة» - ولما كان لكل ناقد إجراءاته الخاصة ، فقد كانت النتيجة شائقة ومربكة بعض الشيء . ولابد من الإقرار بأن دراسة اثنتى عشرة قصيدة ، كل منها قد حلل بهذا العناء ، إنما هى طريقة مرهقة جداً لقطع الوقت . ويخيل إلى أن بعض هؤلاء الشعراء (وكلهم قد توفى عداى) كان خليقاً أن يدهش إذ يعرف ما الذى تعنيه قصيدته . وقد أصبت أنا نفسى بمفاجأة أو مفاجأتين صغيرتين ، كما حدث عندما قيل لى إن الضباب المذكور فى مطلع قصيدة «بروفروك» قد تسلل بطريقة ما إلى حجرة الجلوس . بيد أن تحليل قصيدة «پروفروك» لم يكن محاولة للعثور على أصولها ، لا فى الأدب ولا فى الأعماق الأكثر ظلمة لحياتى الخاصة ، وإنما كان محاولة لاكتشاف ما تعنيه حقيقة ، سواء كان ذلك ما أردت لها أن تعنيه أو لم يكن . وقد جعلنى ذلك أشعر بالعرفان . وكان ثمة مقالات كثيرة استوقفتنى بكونها جيدة . غير أنه لما كان لكل طريقة حدودها وأخطارها ،

فإن من المنطقى أن أذكر ما يلوح لى أنه حدود هذه الطريقة وأخطارها ، وهى أخطار يتعين على المدرس أن يحذر فصله منها ، إذا مورست على النطاق الذى تتجه شكوكى إلى أنه ينبغى أن يكون المجال الأساس لاستخدامها : أعنى تدريباً للتلاميذ .

يتمثل الخطر الأول فى أن نفترض أنه لابد أن يكون ثمة تفسير واحد للقصيدة كلها هو التفسير الصحيح . ستكون هناك تفاصيل تحتاج إلى شرح ، خاصة فى حالة القصائد المكتوبة فى عصر آخر ، وحقائق ، وإشارات تاريخية ، ومعنى كلمات معينة فى تواريخ معينة ، يمكن إقرارها ، ويستطيع المدرس أن يتأكد من أن الطلبة قد تلقوها على الوجه الصحيح . أما عن معنى القصيدة كلها فهذا أمر لا يستنفده أى شرح ، لأن المعنى هو ما تعنيه القصيدة لعدة قراء حساسين . أما الخطر الثانى – وهو خطر لا أظن أن أيا من نقاد الكتاب الذى ذكرته قد وقع فيه ، وإن يكن خطراً يتعرض له القارئ – فهو أن نفترض أن تفسير القصيدة ، إذا كان صحيحاً ، هو بالضرورة وصف لما كان كاتبها يسعى ، شعوريا أو لا شعوريا ، إلى القيام به . ذلك أن الاتجاه شديد الشيوع إلى الاعتقاد بأننا نكون قد فهمنا القصيدة إذا نحن تعرفنا أصولها ، وتتبعنا العملية التى أخضع بها كاتبها مواده ، إلى الحد الذى قد نميل معه بسهولة إلى تصديق العكس : وهو أن أى شرح للقصيدة هو ، أيضا ، وصف للطريقة التى كتبت بها . إن تحليل قصيدة «پروفروك» ، الذى أشرت إليه ، قد شاقنى ، لأنه أعاننى على رؤية القصيدة بعينى قارئ ذكى حساس مثابر . ولكن ليس معنى ذلك البتة القول بأنه رأى القصيدة بعينى ، أو أن حديثه له أى صلة بالخبرات التى أفضت بى إلى كتابتها ، أو بأى شيء خبرته أثناء كتابتها .

وتعليقى الثالث هو أنى أود ، كمحك ، أن أرى هذا المنهج يطبق على قصيدة بالغة الجودة لم تكن معروفة لى من قبل : لأنى أود أن أتبين ما إذا كنت سأتمكن ، بعد مطالعة التحليل ، من الاستمتاع بالقصيدة . ذلك أن كل قصائد الكتاب تقريباً كانت قصائد أعرفها وقد أحببتها سنين طويلة ، وبعد قراءة التحليلات وجدتنى بطيئاً فى استعادة شعورى السابق إزاء القصائد . كان الأمر أشبه بشخص فكك آلة إلى أجزائها ، وتركنى أقوم بمهمة إعادة تجميع الأجزاء . والحق أن شكوكى تتجه إلى أن جزءاً كبيراً من قيمة أى تفسير – هو كونه تفسيرى الخاص . ربما كانت هناك أشياء كثيرة ينبغى معرفتها عن هذه القصيدة أو تلك ، حقائق كثيرة يستطيع الدارسون أن يرشدونى فى صددها ، ومن شأنها أن تعيننى على تجنب سوء فهم محدد ، ولكن التفسير السليم – فيما أعتقد – ينبغى أن يكون فى الوقت ذاته تفسيراً لمشاعرى الخاصة عندما أقرؤه .

لم يكن جـزءاً من هدفى أن ألقى نظرة شـاملة علي كل طرز النقـد الأدبى التى تمارس فى عصرنا . لقد رغبت أولا فى أن أوجه الانتباه إلى تحول النقد الأدبى الذى ربما أمكن القول إنه بدأ مع كـو لردج وتقـدم ، بسرعـة أكبـر ، أثناء السنوات الخمس والعشرين الماضية . وقد عددت هذا التسارع راجعاً إلى علاقة العلوم الاجتماعية بالنقد ، وإلى تدريس الأدب (بما فى ذلك الأدب المعاصر) فى الكليات والجامعات . ولست آسفاً لهذا التحول ، فإنه يبدو لى حتمياً . ففى عصر يعوزه اليقين ، عصر تحير رجاله علوم جديدة ، عـصر كل ما يمكن أن يسلم به فيه على أنه معتقـدات وافتراضـات وخلفية مشتركة بين جميع القراء ، ما من منطقة قابلة للاستكشاف يمكن أن تعد أرضاً حراماً .

ولكن بين هـذا التنوع كله قـد يكون لنا أن نتسـاءل : مـا الشىء ، إن وجـد ، الذى يجب أن يكون مـشـتـركـاً بين كل نقـد أدبى ؟ منذ ثلاثين عـامـاً مـضـت أكـدت أن الوظيـفـة الأساسية للنقد الأدبى هى «تجلية الأعمال الفنية وتصحيح الذوق» . إن تلك العبارة قد تبدو متعاظمة بعض الشىء لأذهاننا فى ١٩٥٦ . وربما وسعنى أن أصوغها على نحو أبسط ، وأقرب إلى قبول الجيل الحاضر ، بأن أقول : «زيادة فهمنا للأدب واستمتاعنا به» . وإنى لخليق أن أضيف أن هذا يتضمن أيضـاً تلك المهمـة السلبية : مهمة توضـيح ما لا يجب أن يستمتع به . ذلك أن الناقد قد يدعى ، أحيانا ، إلى أن يدين ما هو من الدرجة الثانية ، ويكشف ما هو مدلس : رغم أن هذا الواجب ثانوى بالنسبة لواجبه فى الثناء ذى التمييز على ما هو جدير بالثناء . ولابد لى من أن أؤكد نقطة مؤداها أنى لا أنظر إلى الاستمتا ع والفهم على أنهما نشاطان متميزان - أحدهما وجدانى والآخر عقلى . فبالفهم لا أعنى شرحاً ، رغم أن شرح ما يمكن شرحه قد يكون فى كثير من الأحيان مدخلا لازما للفهم . ولأقدم مثلا بالغ البساطة : إن معرفة الكلمات غير المألوفة ، وصور الكلمات غير المألوفة مدخل لازم لفهم تشوسر ، وهذا شـرح ، ولكن من الممكن أن يكون المرء متمكنا من معجم تشوسر اللفظى ، وهجائه ، وقواعده، وتركيب جمله أو بالتأكيد ، إذا مضينا بالمثل مرحلة أبعد ، من الممكن للمرء أن يكون تام المعرفة بعصر تشوسر وعاداته الاجتماعية ومعتقداته وعلمه وجهله - ومع ذلك لا يفهم شعره . ذلك أن فهمك قصيدة من القصائد يتعادل مع استمتاعك بها للأسباب الصائبة . ويستطيع المرء أن يقول إن الفهم معناه أن تحصل من القصيدة على المتعة التى يمكنها أن توفرها لك : أما الاستمتاع بالقصيدة مع إساءة فهم كنهها فهو استمتا ع بما لا يعدو أن يكون إسقاطاً لعقلك الخاص . إن اللغة أداة صعبة التناول إلى الحد الذى نجد معه أنه لا يلوح أن عبارتى «يستمتع» و«يحصل على متعة من» تعنيان الشىء نفسه بالضبط . فالقول بأن المرء «يحصل على متعة من» الشعر لا يرن تماما نفس رنين القول بأن المرء

«يستمتع بالشعر» . ومن المحقق أن معنى «المتعة» نفسه يختلف باختلاف الموضوع الباعث على المتعة ، بل إن القصائد المختلفة تقدم ضروباً من الإرضاء مختلفة . من المحقق أننا لا نستمتع بأى قصيدة استمتاعا كاملا إلا إذا فهمناها . يعادل ذلك صدقاً ، من الناحية الأخرى ، أننا لا نفهم القصيدة فهما كاملا إلا إذا كنا قد استمتعنا بها . وهذا يعنى الاستمتاع بها بالدرجة الصحيحة وعلى النحو الصحيح ، بالنسبة إلى غيرها من القصائد (فـ «الذوق» إنما يتبدى فى علاقة استمتاعنا بإحدى القصائد إلى استمتاعنا بغيرها) . ولا حاجة بنا إلى أن نضيف أن هذا يتضمن أنه لا يجمل بالمرء أن يستمتع بالقصائد الرديئة - إلا أن تكون رداءتها من نوع يتوسل إلى حسنا الفكاهى .

قلت إن الشرح قد يكون تمهيدا ضرورياً للفهم . ويلوح لى على أية حال أنى أفهم بعض الشعر دون شرح . ومن أمثلة ذلك بيت شكسبير :

على عمق خمسة أطوال كاملات يرقد أبوك

أو أبيات شلى :

أشاحب أنت من عناء

تسلقك السماء وتحديقك إلى الأرض

فهنا ، وفى قدر كبير من الشعر ، لا أجد شيئاً يشرح - أى لا أجد شيئاً من شأنه أن يساعدنى على أن أفهمه فهما أفضل ، ومن ثم أستمتع به أكثر . وأحيانا نجد أن الشرح ، كما أشرت ، يستطيع أن يصرفنا كلية عن القصيدة بوصفها شعرا ، بدلا من أن يفضى بنا إلى اتجاه الفهم . وربما كان خير أسبابى للاعتقاد بأننى أفهم الشعر الذى من نوع غنائيات شكسبير وشلى التى أوردتها لتوى هو أن هاتين القصيدتين تمنحاننى من حدة الهزة حين أعيدهما اليوم ، مثلما كانتا تمنحاننى منذ خمسين عاماً مضت .

وعلى ذلك فإن الفرق بين الناقد الأدبى والناقد الذى تخطى حد النقد الأدبى لا يتمثل فى أن الناقد الأدبى أدبى «صرف» أو أنه ليس له اهتمامات أخرى . فالناقد الذى لا يكون مهتماً بأى شيء غير «الأدب» لن يكون لديه سوى القليل جداً كيما يخبرنا به ، لأن أدبه سيكون تجريداً خالصاً . إن للشعراء اهتمامات أخرى بالإضافة إلى الشعر وإلا لكان شعرهم بالغ الخواء : فهم شعراء لأن همهم الغلاب قد تركز على تحويل خبرتهم وفكرهم (وكونك تخبر وتفكر معناه أن تكون ذا اهتمامات تجاوز

الشعر) تحويل خبرتهم وفكرهم إلى شعر . وعلى ذلك يكون الناقد ناقداً أدبياً إذا كان همه الأساسي فى كتابة النقد هو أن يساعد قراءه على الفهم والاستمتاع . غير أنه ينبغى أن تكون له اهتمامات أخرى ، كما هو الشأن مع الشاعر نفسه ، لأن الناقد الأدبى ليس مجرد خبير فنى تعلم القواعد التى ينبغى أن يراعيها الكتاب الذين ينقدهم ، وإنما ينبغى أن يكون الناقد هو الرجل كاملا ، الرجل ذا العقائد والمبادئ والمعرفة والخبرة بالحياة .

وعلى ذلك فإننا نستطيع أن نتساءل ، إزاء أى كتابة تقدم إلينا على أنها نقد أدبى : أهى تهدف إلى الفهم والاستمتاع ؟ فإن لم تكن كذلك ، فقد تكون نشاطاً مشروعاً ومفيداً ، وإلا انبغى الحكم عليها بوصفها إسهاماً فى علم النفس أو علم الاجتماع أو المنطق أو علم التربية أو أى مبحث آخر - وينبغى أن يحكم عليها متخصصون ، لا رجال أدب ، ولا ينبغى علينا أن نخلط بين معرفتنا - أى معرفتنا بالحقائق - بعصر الشاعر وظروف المجتمع الذى يعيش فيه والأفكار الرائجة فى عصره والمضمرة فى كتاباته وذوق اللغة فى عصره - وفهمنا لشعره . قد تكون مثل هذه المعرفة ، كما قيل ، تمهيداً ضرورياً لفهم الشعر . أضف إلى ذلك أن لها قيمتها الخاصة كتاريخ ، غير أنه لأجل تذوق الشعر لا يسعها إلا أن تفضى بنا إلى الباب : ولابد لنا أن نجد لأنفسنا طريق الدخول . ذلك أن الهدف من اكتساب مثل هذه المعرفة ، من وجهة النظر المصطنعة فى هذه المقالة كلها ، ليس ، فى المحل الأول ، أن تمكننا من إسقاط ذواتنا على فترة بعيدة يسعنا أن نفكر فيها ونشعر بها ، عند قراءة الشعر ، كما كان معاصرو الشاعر خليقين أن يفكروا فيها ويشعروا بها ، رغم أن لمثل هذه الخبرة قيمتها ، وإنما الهدف - بالأحرى - أن نفصل أنفسنا عن حدود عصرنا والشاعر الذى نقرأ عمله ، عن حدود عصره ، لكى نحصل على الخبرة المباشرة والاتصال الفورى بشعره . ولنقل إن أهم شيء عندما نقرأ أنشودة لسافو ليس هو أن أتصور نفسى ساكناً لإحدى الجزر اليونانية ، منذ ألفين وخمسمائة سنة خلت ، وإنما الشيء المهم هو الخبرة التى لا تختلف لدى كل الكائنات الإنسانية ، من مختلف القرون واللغات ، ممن يمكنهم أن يستمتعوا بالشعر ، تلك الشرارة التى تستطيع أن تقفز عبر هذه السنوات الألفين والخمسمائة . وعلى ذلك فإن الناقد الذى أستشعر نحوه أكبر قدر من عرفان الجميل إنما هو الناقد الذى يستطيع أن يجعلنى أنظر إلى شيء لم أنظر إليه من قبل قط ، أو لم أنظر إليه إلا بعينين يحجبهما التحيز ، والذى يضعنى إزاءه وجها لوجه ، ثم يتركنى معه . ومن هذه النقطة يتعين على أن أعتمد على حساسيتى وذكائى وقدرتى على اكتساب الحكمة .

ولو أننا وجهنا كل اهتمامنا فى النقد الأدبى إلى «الفهم» لتعرضنا لخطر الانزلاق من الفهم إلى مجرد الشرح . بل لتعرضنا لخطر متابعة النقد وكأنه علم ، وهو مالا يمكن أن يكونه . وإذا نحن ، من ناحية أخرى ، أسرفنا فى تأكيد «الاستمتاع» فسنجنح إلى أن نقع فى الذاتية والانطباعية . ولن يفيدنا استمتاعنا بأكثر مما يفيدنا مجرد التسلية وقطع الوقت . ومنذ ثلاثة وثلاثين عاماً خلت لاح أن هذا النمط الأخير من النقد الانطباعى هو علة الضيق الذى استشعرته عندما كتبت عن «وظيفة النقد» . واليوم يلوح لى أننا بحاجة إلى أن نكون أكثر احتياطاً إزاء النقد الذى لا يعدو أن يكون تفسيرياً - غير أنى لا أريد أن أترككم مع الانطباع بأننى أريد أن أدين نقد عصرنا . فأنا أعتقد أن هذه السنوات الثلاثين الأخيرة كانت فترة لامعة للنقد الأدبى فى كل من بريطانيا وأمريكا . بل إنها قد تلوح ، عند النظر إلى الوراء ، ألمع مما ينبغى . من يدرى ؟

٢ - فى الشعراء

ڤرجيل والعالم المسيحى(*)

(١٩٥١)

إن التقدير الذى ظل ڤرجيل يلقاه ، عبر التاريخ المسيحى ، يمكن بسهولة أن يلوح - عند الحديث عنه تاريخياً - راجعاً ، بدرجة كبيرة ، إلى مصادفات وضروب من فضول القول وإساءة الفهم والخرافات . بوسع مثل هذا الحديث أن يخبرك بالسبب فى أن قصائد ڤرجيل كانت تمدح كل هذا المدح ، ولكنه قد لا يمنحك أى مبرر لكى تستنتج أنه كان يستحق مثل هذا المكان الرفيع ، والأبعد من ذلك احتمالا أن يقنعك بأن عمله له أى قيمة للعالم اليوم أو غدا أو إلى الأبد . إن ما يهمنى هنا إنما هو خصائص ڤرجيل التى تجعله أثيراً لدى الذهن المسيحى بصفة خاصة . وتأكيدك هذا لا يعنى أن ننسب إليه قيمة مبالغا فيها كشاعر ، أو حتى كأخلاقى ، ترفعه على كل الشعراء الآخرين ، يونان أو رومان .

ومهما يكن من أمر ، فإن ثمة «مصادفة» أو «سوء فهم» لعبت من الدور فى التاريخ ما قد يلوح معه أن تجاهلها تَهَرُّب . أعنى ، بالطبع ، «النشيد الرعوى» الرابع ، والذى نجد فيه أن ڤرجيل - بمناسبة مولد أو توقع مولد طفل لصديقه بوليو، الذى كان قد مُنح حديثا لقب قنصل - يتحدث بلغة طنانة فيما لا يعدو أن يكون رسالة تهنئة إلى الأب السعيد .

الآن أقبل آخر عصر فى أغنية كوماى ، وها هوذا الخط العظيم من القرون يبدأ من جديد . الآن تعود العذراء ، ويعود حكم زحل ...

سيؤتى هبة الحياة القدسية ، وسيرى الأبطال ممتزجين بالآلهة ، وسيُرى - هو ذاته - بينهم ، وسيهز عالما تكون فضائل أبيه قد أعادت إليه السلام ....

سيموت الثعبان ، ويموت نبات السم الزائف ، وتنمو توابل أشور فى كل تربة ......

(*) حديث إذاعى من محطة الإذاعة البريطانية بلندن فى ٩ سبتمبر ١٩٥١ ، نشر فى مجلة «ذا ليسنر» (المستمع) والترجمة من أعمال ڤرجيل مأخوذة من طبعة مكتبة لويب ، أما الترجمة من أعمال دانتى فمن طبعة كلاسيات تمپل .

إن مثل هذه العبارات قد لاحت دائما مسرفة ، والطفل الذى كان موضوعا لها لم يغد أى شخصية عظيمة فى العالم . بل لقد ذهب البعض إلى أن فرجيل كان «يجر رجل» صديقه بهذه المبالغة الشرقية . واعتقد بعض الدراسين أنه كان يحاكى أو يسخر من النبؤات السبيلية . وقد خمن البعض أن القصيدة موجهة ، على نحو مستور ، إلى أوكتاڤيوس ، أو حتى أنها تخص سليل أنطونى وكليوپاترا . ويقدم الدارس الفرنسى كاركوبينو أسبابا طيبة للاعتقاد بأن القصيدة تشتمل على إشارات إلى المذهب الفيثاغورى . ولا يلوح أن لغز القصيدة قد جذب أى انتباه خاص حتى أمسك الآباء المسيحيون به . فالعذراء والعصر الذهبى والسنة العظيمة والتوازى مع نبؤات أشعياء ، والطفل **care deum suboles** «النسل العزيز للآلهة ، والسليل العظيم لجوبيتر» - لا يمكن أن يكون إلا المسيح بعينه ، الذى تنبأ فرجيل بقدومه عام ٤٠ ق . م . كان لاكتانتيوس والقديس أو غسطين يؤمنان بذلك ، وكذلك الكنيسة الوسيطة بأكملها ودانتى ، بل وربما أيضا ڤيكتور هوجو ، بطريقته الخاصة .

ومن الممكن أن نجد تفسيرات أخرى فنحن قد غدونا نعلم عن الاحتمالات أكثر مما كان الآباء المسيحيون يعلمونه . ونحن نعلم أيضا أن فرجيل الذى كان رجلا عظيم الحظ من العلم فى زمانه والذى كان - كما بين مستر چاكسون نايت - عارفا بشئون المأثورات الشعبية والآثار ، كان على الأقل على معرفة غير مباشرة بأديان الشرق ولغته المجازية . وهذا خليق بأن يكون كافيا فى حد ذاته لتفسير أى إيحاء بالنبوة العبرية . وسواء ما إذا اعتبرنا التنبؤ بالتجسد مجرد مصادفة أو لم نعتبره كذلك فإن هذا يعتمد على ما نعنيه بالصدفة . وكوننا نعتبر فرجيل نبيا مسيحيا أو لا نعتبره كذلك إنما يعتمد على تفسيرنا لكلمة «نبوءة» . أما أن فرجيل نفسه لم يكن معنيا ، شعوريا ، إلا بالشئون الداخلية أو السياسية الرومانية فذاك ما أنا منه على يقين : وإنى لإخال إنه كان خليقا بأن يدهش أعظم الدهشة حين يرى المصير الذى قُدِرَ لنشيده الرعوى الرابع . لو أن النبى كان بحكم تعريفه رجلا يفهم المعنى الكامل لما يقوله لا نتهى الأمر بالنسبة لى . غير أنه إذا أريد لكلمة «إلهام» أن يكون لها أى معنى فينبغى أن يكون كما يلى : إن المتحدث أو الكاتب إنما ينطق بشىء لا يفهمه تمام الفهم ، بل هو قد يسىء تفسيره إذا رحل عنه الوحى . وهذا بالتأكيد يصدق على الإلهام الشعرى : فالأسباب التى تدعو إلى الإعجاب بأشعياء من حيث هو شاعر أوضح من تلك التى تدعو إلى المناداة بفرجيل كنبى . قد يعتقد الشاعر أنه لا يعبر إلا عن خبرته الشخصية : وقد لا تكون أبياته فى نظره إلا وسيلة للحديث عن نفسه دون إسلام لها ، ومع ذلك فإن ما كتبه قد يصير فى نظر قرائه تعبيرا عن مشاعرهم الخاصة الخفية ، وتعبيرا عن بهجة أو قنوط جيل . ولا

حاجة به إلى أن يعرف ما سيعنيه شعره للآخرين ، كما أنه لاحاجة بالنبى إلى أن يفهم معنى أقواله التنبؤية .

إن لدينا عادة عقلية تجعل من الأيسر علينا كثيرا أن نفسر المعجز على ضوء طبيعى من أن نفسر الطبيعى على ضوء المعجز . ومع هذا فإن الأخير ضرورى ضرورة الأول . إن المعجزة التى يتقبلها ويؤمن بها كل إنسان ، دون صعوبة ، لتكون معجزة غريبة بالتأكيد . لأن ما هو معجز لكل إنسان سيلوح طبيعياً لكل إنسان . ويلوح لى أن بوسع المرء أن يقبل أكثر تفسيرات «النشيد الرعوى» الرابع ، التى يقدمها دارس ومؤرخ ، إقناعا ، لأن الدارسين والمؤرخين لا يعنون إلا بما كان فرجيل يظن أنه يفعله . ولكننا نجد فى الوقت ذاته أنه إذا كان ثمة شىء اسمه الإلهام – ونحن نمضى فى استخدام الكلمة – فإنه يكون شيئاً يند عن البحث التاريخى .

وقد كان علىّ أن أنظر فى «**النشيد الرعوى**» الرابع لأنه بالغ الأهمية فى معرض الحديث عن مكان فرجيل من الموروث المسيحى إلى الحد الذى قد يؤدى معه تجنب ذكره إلى سوء فهم . ولا يكاد يمكن الحديث عنه دون إشارة إلى الطريقة التى يقبل المرء بها أو يرفض الرأى القائل بأنه نبوءة بمجىء المسيح .

لقد أردت فقط أن أوضح أن التقبل الحرفى لهذا النشيد الرعوى على أنه نبوءة كان وثيق الصلة بالاعتراف الباكر بفرجيل كقراءة مناسبة للمسيحيين ، ومن ثم فتح الطريق لتأثيره فى العالم المسيحى . ولست أنظر إلى هذا على أنه ، ببساطة ، مصادفة ، أو مجرد واحدة من عجائب الأدب . ولكن ما يعنينى حقيقة هو ذلك العنصر فى فرجيل الذى يمنحه مكانا فريدا وذا دلالة عند نهاية العالم قبل – المسيحى وبداية العالم المسيحى . إنه ينظر فى كلا الاتجاهين ، ويقيم اتصالا بين العالم القديم والعالم الجديد ، ونستطيع أن نأخذ النشيد الرعوى الرابع على أنه رمز لمركزه الفريد . من أى النواحى ، إذن ، ترى أعظم شعراء الرومان يسبق العالم المسيحى على نحو لم يسبقه به الشعراء الأغريق ؟ إن خير من أجاب على هذا السؤال هو تيودور هكر الراحل ، فى كتاب له نشرت ترجمته الإنجليزية منذ بضع سنوات خلت تحت عنوان **فرجيل أبو الغرب** . وسأستخدم منهج هكر .

وهنا سأقوم بتحويل طفيف ، ربما كان تافها ، لمجرى الحديث . عندما كنت تلميذا كان من حظى أن أتعرف إلى **الإلياذة** وإلى **الإنيادة** فى عام واحد . وكنت ، حتى تلك النقطة ، قد وجدت اللغة اليونانية دراسة أكثر تشويقا من اللاتينية . ومازلت أظنها لغة أعظم : لغة لم يُتفوَق عليها قط كأداة لأكمل رقعة وأفتن ظلال للفكر والشعور . ومع ذلك

فقد وجدت نفسى على راحتى مع فرجيل كما لم أكن على راحتى مع هوميروس . ربما كان الأمر سيغدو مختلفا لو أننا بدأنا بـ **الأوديسية** بدلا من **الإلياذة** ، لأننا عندما بدأنا نقرأ قطعا مختارة معينة من **الأوديسية** ولم أقرأ قط من **الأوديسية** فى اليونانية أكثر من تلك الكتب المختارة ، كنت أسعد كثيرا . ويسعدنى أن أقول : يقينا أن تفضيلى لم يعن أنى أظن فرجيل الشاعر الأعظم . فهذا هو نوع الخطأ الذى يقينا منه فى الشباب أننا أشد طبيعية من أن نسأل مثل هذا السؤال الصناعى - الصناعى لأنه ، فى كل الطرق التى تبع فيها فرجيل إجراء هوميروس ، لم يكن يحاول أن يفعل نفس الشىء ومما يعادل ذلك منطقا أن يحاول المرء تقدير «العظمة» النسبية لـ «الأوديسية» **ويوليسيز** جيمز جويس ، وذلك ببساطة لأن جويس ، لأغراض مختلفة تماما ، استخدم إطار **الأوديسية** . كانت العقبة فى سبيل استمتاعى بـ **الإلياذة** فى تلك السن هى سلوك الأناس الذين كتب هوميروس عنهم . فقد كان أربابه عديمى المسئولية ، وفريسة لأهوائهم ، وخالين من الروح العامة ، والاحساس باللعب العادل ، كالأبطال . كان هذا صادما . أضف إلى ذلك أن حسهم الفكاهى لم يكن يمتد إلا إلى أكثر صور المزاح الخشن فجاجة . وكان أخيل جلفا ، والبطل الوحيد الذى يمكن تزكيته إما من حيث السلوك أو الحكم هو هكتور . وقد لاح لى أن هذا هو رأى شكسبير أيضاً :

لئن كانت هيلين حينذاك زوجة لملك أسبرطة

كما هو معروف أنها كذلك ، فإن هذه القوانين الخلقية

للطبيعة والأمم تنادى عاليا

بأن تعود

إن هذا كله قد يلوح ، ببساطة ، نزوة صبى مزده بنفسه . وقد عدلت آرائى الباكرة - والتفسير الذى أود الآن أن أقدمه هو ، ببساطة ، أنى قد فضلت غريزيا عالم فرجيل على عالم هوميروس - لأنه كان عالما من الكرامة والعقل والنظام أكثر تمدينا .

وعندما أقول «عالم فرجيل» فإنى أعنى ما صنعه فرجيل نفسه من العالم الذى عاش فيه . لقد كانت روما الحقبة الامبراطورية خشنة ووحشية بما فيه الكفاية ، وكانت ، من نواح مهمة ، أقل تمدينا بكثير من أثينا فى أوج عظمتها . لقد كان الرومان أقل من الأثينيين موهبة فى الفنون والفلسفة والعلم الخالص ، وكانت لغتهم أشد مقاومة للتعبير إما عن الشعر أو عن التفكير المجرد . لقد صنع فرجيل من الحضارة الرومانية فى شعره شيئاً أفضل مما كانت عليه هذه الحضارة فى الواقع . وحساسيته أقرب إلى

المسيحية من حساسية أى شاعر رومانى أو يونانى آخر : ربما كانت لا تشبه حساسية المسيحيين الأوائل ، وإنما تشبه حساسية المسيحية منذ الفترة التى نستطيع أن نقول عندها إن الحضارة المسيحية خرجت إلى حيز الوجود. نحن لا نستطيع أن نقارن بين هوميروس وفرجيل ، ولكننا نستطيع أن نقارن بين الحضارة التى تقبلها هوميروس وحضارة روما كما هذبتها حساسية فرجيل .

فما هى إذن خصائص فرجيل الرئيسية التى تجعله قريبا من الذهن المسيحى ؟ أظن أن خير طريقة واعدة بتقديم بعض الإشارة الوجيزة إلى هذا الموضوع هى أن نتابع منهج هيكر ، ونحاول تطوير دلالة كلمات مفتاحية معينة . وهذه الكلمات هى العمل labor والورع pietas والقدر fatum . إن «الزراعيات» فيما أظن أساسية لفهم فلسفة فرجيل – وذلك إذا استخدمنا كلمة الفلسفة هنا مع فارق مؤداه أننا عندما نتحدث عن فلسفة أحد الشعراء لا نعنى بالضبط بهذه الكلمة ما نعنيه عندما نتحدث عن فلسفة مفكر تجريدى . إن «الزراعيات» من حيث هى رسالة فنية عن الزراعة صعبة وبليدة فى آن واحد . وأغلبنا لا هو بالمتمكن من اللاتينية تمكنا لازما لقراءتها باستمتاع ولا هو بالذى تساوره أى رغبة فى تذكير نفسه بعذابات أيام الدراسة . وحسبى أن أزكيها فى ترجمة مستر داى لويس الذى صاغها فى نظم حديث . ولكنها عمل كرّس له صاحبه وقتا وجهدا وعبقرية . ترى لماذا كتبها ؟ ليس من المعقول أن نفترض أنه كان يحاول أن يعلم زرّاع تربة وطنه عملهم ، أو كان يرمى ببساطة إلى أن يقدم كتيبا نافعا لأهل المدن التواقين إلى شراء الأرض والشروع فى العمل كمزارعين . كذلك ليس من المحتمل أنه لم يكن يعدو أن يكون تواقا إلى تصنيف سجلات – إشباعا لحب استطلاع الأجيال التالية – عن طرق الزراعة فى عصره . فالأقرب إلى الاحتمال أنه كان يأمل أن يُذكر ملاك الأراضى المتغيبين ، والمهملين لمسئولياتهم ، وقد جذبهم حب اللذة أو حب السياسة إلى الحاضرة ، بواجبهم الأساسى نحو رعاية الأرض . ومهما يكن من شأن دافعه الواعى فإنه يلوح واضحا لى أن فرجيل قد رغب فى أن يؤكد كرامة العمل الزراعى وأهمية الرعاية الطيبة للتربة من أجل رخاء الدولة ماديا وروحيا على السواء .

والحقيقة الماثلة فى أن كل شكل شعرى كبير استخدمه فرجيل له سابقة فى الشعر اليونانى لا ينبغى أن يُسمح لها بأن تغمض الأصالة التى أعاد بها خلق كل شكل استخدمه . ليس هناك – على ما أظن – سابقة لروح **الزراعيات** والاتجاه المعبر عنه فيها إزاء التربة ، وفلاحة التربة ، إنما هو شىء يخلق بنا أن نجده مفهوما بصورة

خاصة الآن ، حيث التكتل فى الحضر ، والهرب من الأرض ، ونهب الأرض ، وبعثرة الموارد الطبيعية قد بدأت تجذب الانتباه . لقد كان الإغريق هم الذين علمونا كرامة الفراغ ، ومنهم نرث إدراك أن أعلى صور الحياة هى حياة التأمل . بيد أن هذا الاحترام للفراغ عند الإغريق كان مصحوبا باحتقار للمهن الـ banausic . وقد أدرك فرجيل أن الزراعة أساسية للحضارة ، وأكد كرامة العمل اليدوى . وعندما خرجت طوائف الرهبنة المسيحية إلى حيز الوجود اجتمعت حياة التأمل وحياة العمل اليدوى لأول مرة . لم تعد هذه أشغالا لطبقات من الناس مختلفة إحداها نبيلة والأخرى أدنى ، لا تلائم سوى العبيد أو العبيد تقريبا . فقد كان فى العالم الوسيط قدر كبير مما ليس بالمسيحى : وكانت الممارسة فى عالم العلمانيين بالغة الاختلاف عن ممارسة الطوائف الدينية فى خير أحوالها . ولكن المسيحية وطدّت على الأقل مبدأ أن الفعل والتأمل ، العمل والصلاة ، أساسيان كلاهما لحياة الإنسان الكامل . ومن المحتمل أن يكون استبصار فرجيل قد تبينه الرهبان الذين كانوا يقرء ون أعماله فى دورهم الدينية .

أضف إلى ذلك أننا بحاجة إلى استبقاء هذا التأكيد من جانب **الزراعيات** فى أذهاننا عندما نقرأ **الإنيادة** . ففرجيل معنى فيها بالسلطة الرومانية imperium romanum ، ويمد الحكم الامبراطورى وتبريره . لقد حدد مثلا أعلى لروما ، وللامبراطورية عموما ، لم يتحقق فى التاريخ قط ، ولكن المثل الأعلى للامبراطورية كما يراه فرجيل مثل نبيل . لقد كان إخلاصه لروما قائما على إخلاصه للأرض ، ولإقليمه الخاص ، ولقريته الخاصة ، ولأسرته فى القرية . وعند قارئ التاريخ أن هذه الإقامة لما هو عام على ما هو خاص قد تلوح سرابا كما أن اتجاه حياة التأمل وحياة النشاط قد يلوح لأغلب الناس سرابا . لأن هذه الأهداف – فى أغلب الأحيان – ينظر إليها على أنها بدائل : فنحن نمجد حياة التأمل وننتقص من حياة النشاط ، أو نمجد حياة النشاط وننظر إلى حياة التأمل بازدراء مستمتع ، إن لم يكن بعدم قبول خلقى . ومع ذلك فقد يكون الرجل الذى يؤكد ما ليس متماشيا ظاهريا هو الذى على صواب .

ونأتى إلى الكلمة الثانية . من الشائع أن كلمة «ورع» piety ليست سوى ترجمة مردودة ، ومغيرة ، ومتخصصة ، لكلمة pietas . فنحن نستخدمها بمعنيين : عموما ، توحى بالذهاب إلى الكنيسة فى تقوى ، أو على الأقل الذهاب إلى الكنيسة بمظهر التقوى . وبمعنى آخر ، تكون دائما مسبوقة بالنعت «بنوى» ، بمعنى السلوك الصحيح إزاء الأب . وعندما يتحدث فرجيل – مثلما يفعل – عن «إينياس الورع» Pius Aeneas فنحن معرضون لأن نفكر فى عنايته بأبيه ، وإخلاصه لذكرى أبيه ، ومواجهته المؤثرة

لأبيه عند هبوطه إلى الأقاليم السفلى . ولكن لكلمة pietas عند فرجيل تداعيات معنى أوسع كثيرا : فهى تتضمن اتجاها إزاء الفرد ، وإزاء الأسرة ، وإزاء الإقليم ، وإزاء قَدَر روما الامبراطورى . وأخيرا فإن إينياس «ورع» أيضا فى احترامه للآلهة ، ومراعاته الدقيقة للطقوس والتقدمات . إنه اتجاه إزاء كل هذه الأشياء ، ومن ثم فهو يتضمن وحدة ونظاما بينها . الحق أنه اتجاه إزاء الحياة .

وعلى ذلك فإن إينياس ليس مجرد رجل أوتى عددا من الفضائل ، كل منها ضرب من الورع ، بحيث أن دعوته ورعا pius على وجه العموم لا يعدو أن يكون استخداماً لاسم جماعى ملائم . إن الورع واحد لا ينقسم . وهذه أوجه للورع فى سياقات مختلفة يتضمن كل منها صاحبه . فهو ، فى إخلاصه لأبيه ، ليس مجرد ابن جدير بالإعجاب . إن فيه ودا شخصيا من شأن الورع البنوى أن يكون ناقصا بدونه ، ولكن الود الشخصى ليس هو الورع . وهناك أيضا إخلاصه لأبيه باعتباره أباه الذى أنجبه : وهذا هو الورع من حيث هو تقبل لآصرة لم يخترها المرء . إن نوعية الود تتغير وأهميته تعمق عندما يغدو حبا واجبا لموضوعه . ولكن هذا الورع البنوى إنما هو أيضا اعتراف بآصرة أبعد مدى ، هى الآصرة التى تربط الإنسان بالآلهة الذين يرضيهم مثل هذا الموقف : فعدم الوفاء بها خليق بأن يكون افتقارا إلى الورع إزاء الآلهة . وعلى ذلك ينبغى أن يكون الآلهة آلهة جديرين بهذا الاحترام، وبدون آلهة أو إله يُنظَر إليه على هذا النحو لابد للورع البنوى من أن ينقرض ، لأنه لا يغدو حينذاك واجبا : إذ سيكون شعورك نحو والدك راجعا فقط إلى المصادفة المحدودة للتوافق بينكما ، أو هو سيرتد إلى إحساس بالعرفان بالجميل إزاء رعايته وعنايته . إن اينياس ورع إزاء الآلهة . وورعه لا يتضح قدر ما يتضح حينما تبتليه الآلهة . لقد كان عليه أن يتحمل الكثير من چونو ، بل أن أمه ڤينوس – الأداة الخيرة لقدره – وضعته ذات مرة فى وضع محرج جدا . إن فى اينياس فضيلة – هى بمثابة عنصر أساس فى تقواه – توازى وتومىء إلى الاتضاع المسيحى . فاينياس هو الطرف المقابل ، من نواح هامة ، لكل من أخيل وأوديسيوس . وعلى قدر ما يكون بطلا يكون كذلك باعتباره الشخص الأصلى المنتزع من مكانه ، والهارب من مدينة مدمَّرَة ومجتمع مباد ، يذوى فيه القلائل الباقون – عدا جماعته – عبيدا للاغريق . لم يقدر له ، مثلما قدر ليوليسيز ، أن يمر بمغامرات مدهشة ومثيرة ، مع حكايات غرامية عارضة من ذلك النوع الذى لم يترك أثرا فى ضمير عابر السبيل ذاك . ولم يقدر له أن يعود ، فى نهاية المطاف ، إلى نار المدفأة المتذكَّرَة ، ليجد زوجة مثالية تنتظره ، ويجتمع شمله بابنه وكلبه وخدمه . إن نهاية إينياس ليست إلابداية جديدة ، والمغزى الكامل للرحلة إنما هو شىء سيظن أنه للأجيال القادمة .

وأقرب شبيه له هو أيوب ولكن مكافأته ليست هى مكافأة أيوب ، وإنما تتمثل فقط فى تحقيق قدره . إنه يعانى لأجل ذاته ، ولا يتصرف إلا إطاعة . وهو ، فى الحق ، نموذج البطل المسيحى لأنه ، باتضاع ، رجل ذو رسالة ، ورسالته هى كل شيء .

وعلى ذلك فإن الورع pietas ، لا يُشرح إلا على ضوء القدر fatum وهى كلمة تتردد على نحو مستمر فى «الإنيادة» : كلمة محملة بالمعنى حتى ليحتمل أن يكون بها من المعنى أكثر مما كان فرجيل نفسه يخال . وأقرب كلمة تقابلها عندنا هى (القدر) destiny تلك الكلمة التى تعنى أكثر مما نستطيع أن نجد تعريفا له فهى كلمة لا يمكن أن تكون ذات معنى فى كون آلى . إذ لو كان ما يطوى إلى أعلى لابد أن يجرى إلى أسفل فأى قدر هنالك ؟ ليس القدر هو الضرورة اللازمة وليس هو الهوى بل هو فى أساسه شيء ذو معنى . إن لكل إنسان قدره رغم أن بعض الرجال ولا ريب «رجال قدر» على نحو لا يشاركهم أغلب الناس فيه . وإينياس رجل قدر على نحو فذ مادام مستقبل العالم الغربى يتوقف عليه . بيد أن وقوع الاختيار عليه يستعصى على التفسير وهو أقرب إلى أن يكون عبئا ومسئولية منه إلى أن يكون مدعاة لتمجيد النفس . فكل ما يحدث هو أنه يتصادف لشخص واحد لا لسائر الناس أن تتوافر فيه الملكات اللازمة لمواجهة أزمة عميقة . بيد أنه لافضل له فى هذه الملكات ولا فى المسئولية المنوطة به . إن بعض الناس يؤمنون بقدرهم إيمانا عميقا وهم ينجحون فى ظل هذا الإيمان ولكنهم عندما يتوقفون عن العمل كأدوات ويخالون أنفسهم المصدر الإيجابى لكل ما يصدر عنهم من أفعال تلم بهم الكارثة عقابا لهم على كبريائهم . إن اينياس رجل يوجهه أعمق الإيمان بقدره ولكنه رجل متواضع يعلم أن قدره ليس بالأمر الذى يشتهيه المرء ولا بالذى يمكنه اجتنابه . ترى ما القوة التى يقوم على خدمتها ؟ إنها ليست قوة الآلهة لأن هؤلاء الآلهة أنفسهم لا يعدون أن يكونوا مجرد أدوات بل يكونون أحيانا أدوات متمردة . فمفهوم القدر يتركنا فى مواجهة لغز لايضاد العقل ما دام يتضمن أن للعالم ولمجرى التاريخ الإنسانى معنى.

وكذلك فإن القدر لا يعفى الجنس الإنسانى من المسئولية الخلقية ، وذلك هو ، على الأقل ، ما أوحت إلى به قراءتى لحكاية دايدو . فقصة حب إينياس ودايدو قد رتبتها ڤينوس : وما كان لأى من العشيقين أن يمتنع عن حب صاحبه . والآن فإن ڤينوس ذاتها لم تكن تتصرف بوحى من نزوة ، أو بدافع من عبث . من المحقق أنها كانت فخورا بمصير ابنها ، ولكن سلوكها ليس سلوك أم مفتونة : وإنما هى نفسها أداة لتحقيق قدر ابنها . كان على اينياس ودايدو أن يتحدا ، وكان عليهما أن يفترقا ولم

يعترض اينياس ، وإنما انصاع لقدره . غير أنه من المحقق إنه وجد فى ذلك تعاسة عميقة ، وإخال أنه شعر بأنه يتصرف على نحو مخز . وإلا فلماذا احتال فرجيل على جعله يلتقى بظل دايدو فى العالم السفلى ، ويتلقى منها ذلك التوبيخ ؟ إنه عندما يرى دايدو يحاول الاعتذار عن تنكره لها sed me iussa deum : لقد كنت أخضع لأوامر الآلهة ، وكان القرار الذى فرضته على بالغ التكدير ، وإنى لآسف لأنه جرحك هكذا . ولكنها تتجنب نظرته وتتحول عنه ، بوجه جامد كأنه قُد من صوان أومن صخر ماربيزا . ولا يخامرنى شك فى أن فرجيل عندما كتب هذه الأبيات كان يتقمص دور إينياس ويشعر ، يقينا ، بالصغار . كلا . إن قدرا كذلك الذى كُتِبَ على إينياس لا يجعل حياته أسهل : وإنما هو صليب بالغ الثقل عليه أن يحتمله . ولَست أجد بين أبطال الأقدمين من وجد نفسه في مثل هذا الموقف الحتمى المؤسف . وإخال أن خير شاعر كان يمكنه أن يبارى فرجيل فى معالجته لهذا الموقف هو راسين : إذ من المحقق أن الشاعر المسيحى الذى أورد هذا البيت المدمر على لسان روكسان الغاضبة «عد إلى العدم الذى أخرجتك منه» "Rentre dans le Néant d'ou je t'ai fait sortir" قد كان بحيث يستطيع ، إن استطاع أحد ، أن يجد كلمات لدايدو فى هذه المناسبة .

ما هو إذن معنى هذا القدر الذى لا يشترك فيه أى بطل من أبطال هوميروس مع إينياس ؟ إنه فى عقل فرجيل الواعى وبالنسبة لمعاصريه من القراء يعنى السلطة الرومانية imperium romanum. وقد كان هذا فى حد ذاته – حسب رؤية فرجيل – تبريرا لائقا للتاريخ . وأعتقد أنه كانت لفرجيل أوهام قليلة وأنه كان واضح الرؤية لجانبى أى قضية : جانب الخاسر وجانب المنتصر . ونجد على الرغم من ذلك أنه حتى الذين لا يعرفون من اللاتينية مثلى غير القليل لابد وأن يتذكروا هذه الأبيات وينتشوا لها :

His ego nec metas rerum, nec tempora pono :

Imperium sine fine dedi ...

Tu regere imperio populos, Romane, Memento.

(hae tibi erunt artes) pacique imponere morem.

parcere sublectis et debellare superbos ...

أما أنا فلم أضع حدودا لهذه الأشياء ، ولم أضع الوقت

لقد وهبتك السلطة بغير حد ...

وأما أنت فتذكر أيها الرومانى أنك تحكم الشعوب بهذه السلطة
(ستكون لك هذه الفضائل) : أن تنشر السلام وأن تقيم الأخلاق
وأن تسعف المطحونين ، وتقهر المتغطرسين .

أقول : إن كل نهاية التاريخ هي ما كان فرجيل بالقادر على رؤيته وإنها كانت نهاية ذات قيمة . أتظنون حقا أن فرجيل كان مخطئا ؟ لابد وأن تتذكروا أن الامبراطورية الرومانية كانت قد تحولت إلى الامبراطورية الرومانية المقدسة . والذى عرضه فرجيل على معاصريه قد كان أرفع مثل أعلى يمكن أن يقدم حتى لامبراطورية رومانية غير مقدسة أو لأى امبراطورية لاتعدو أن تكون زمنية . إننا جميعا - مادمنا ورثة الحضارة الأوربية - لانزال مواطنين فى الإمبراطورية الرومانية وإن الزمن لم يثبت بعد أن فرجيل كان مخطئا عندما كتب يقول : ولم أضع الوقت ، لقد وهبتك السلطة بغير حد . nec tempora pono : imperium sine fine dedi .

بيد أنه من البديهى أن الامبراطورية الرومانية التى تخيلها فرجيل والتى من أجلها وضع إينياس قدره موضع التنفيذ لم تكن بالضبط نفس الامبراطورية الرومانية ذات الفيالق وممثلى القناصل والمديرين ورجال الأعمال والمضاربين وزعماء الغوغاء والقواد . لقد كانت أعظم من ذلك ولكنها لم تكن موجودة إلا لأن فرجيل تخيلها . وهى تظل مثلا أعلى ولكنه مثل أعلى مرّ من بين يدى فرجيل إلى المسيحية التى طورته وحنت عليه .

يلوح لى ، فى الختام ، أن المكانة التى اختص بها دانتى فرجيل فى الحياة الأخرى إذ جعله يقوم بدور الدليل والمعلم حتى التخم الذى ما كان ليسمح لفرجيل بأن يتخطاه هى تعبير دقيق عن صلة فرجيل بالعالم المسيحى . فنحن نجد عالم فرجيل - إذا قسناه بعالم هوميروس - قريبا من العوالم المسيحية من ناحية اختيار القيم ونظامها والصلة بينها . وقد قلت إن هذا لا يتضمن أى مقارنة بين هوميروس الشاعر وفرجيل الشاعر . ولا أنا أيضا بالذى يظن أن هذه بالضبط مقارنة بين العالمين اللذين عاشا فيهما إذا نظرنا إلى هذين العاملين ضاربين صفحا عن التفسيرات التى أمدنا بها الشاعران . ربما كان مانعرفه عن عالم فرجيل أكبر مما نعرفه عن عالم هوميروس وإن فهمنا لعالم الأول خير من فهمنا لعالم الثانى ومن ثم فنحن أقدر على أن نرى فى الفكرة الرومانية حسب فرجيل مدى ما حققته يد فرجيل المُشكِّلة وعقله الفلسفى . ذلك أن فرجيل - بالمعنى الذى يمكن أن يقال به إن الشاعر فيلسوف (وهو يختلف عن

المعنى الذى يمكن أن يقال به إن شاعرا عظيما قد يجسد فلسفة عظيمة فى شعر عظيم) - هو أعظم فلاسفة روما القديمة . ومن ثم فليس الأمر مقصورا على أن الحضارة التى عاش فرجيل فيها أقرب إلى الحضارة المسيحية من حضارة هوميروس وإنما نحن نستطيع القول بأن فرجيل ، من بين شعراء اللاتينية أو ناثريها ، قريب من المسيحية على نحو فريد . وثمة عبارة حاولت أن أتجنب استخدامها ولكنى أجد نفسى الآن مضطرا إلى استخدامها وهى : anima naturaliter christiana .

فاستخدام هذه العبارة فى معرض الحديث عن فرجيل أو عدم استخدامها أمر موكول لاختيار كل شخص . ولكنى أميل إلى الظن بأنه يقصر عنها بالكاد : وهذا هو السبب فى أننى قلت إنى إخال دانتى قد وضع فرجيل فى موضعه الصحيح . وسأحاول أن أعلل ما قلته .

ثمة مفتاح آخر لفهم فرجيل إلى جانب كلمات «العمل» labor و«الورع» pietas و«القدر» fatum وهو ما آمل أن أستطيع التدليل عليه من فرجيل بنفس الطريقة . إذ ما هى الكلمة الهادية التى يجدها المرء فى «الكوميديا الإلهية» ولا يجدها فى «الإنيادة» ؟ بديهى أنها قد تكون «الضوء» lume وكذلك كل الكلمات المعبرة عما للضوء من مغزى روحى . ولكنى أظن أن هذه الكلمة ، كما يستخدمها دانتى ، ذات معنى لا ينتمى إلا إلى المسيحية الصريحة ممتزجا بمعنى ينتمى إلى الخبرة الصوفية . وليس فرجيل بالصوفى . فالكلمة التى يستطيع المرء وهو محق أن يأسف لغيابها عن فرجيل هى «الحب» amor وكلمة الحب قبل كل شىء هى مفتاح فهم دانتى . ولست أعنى بذلك أن فرجيل لا يستخدم الكلمة قط ، فهى تتردد فى «القصائد الرعوية» : «الحب يقهر كل شىء» amor vincit omnia . ولكن غراميات الرعاة عنده لا تعدو أن تكون موروثا شعريا . فاستخدام كلمة «الحب» amor فى القصائد الرعوية لا يضيئه أى معانى لهذه الكلمة فى «الإنيادة» مثلما نجد على سبيل المثال أننا نرجع إلى پاولو وفرانشسكا بمزيد من الفهم لعاطفتهما بعد أن يكون دانتى قد اجتاز بنا دوائر الحب فى «الفردوس» . من المؤكد أن لغرام إينياس ودايدو قوة مأساوية عظيمة وأن فى «الإنيادة» من الرقة والشجن مافيه الكفاية . ولكن فرجيل فيما أرى لا يعطى الحب قط نفس الدلالة التى يعطيها للورع pietas وليس الحب عنده هو الذى يسبب «القدر» fa- tum أو يحرك الشمس والنجوم . بل ونجد أنه حتى فى تصويره لحدة العاطفة الجسدية أشد فتورا من بعض زملائه الشعراء اللاتين وأقل مرتبة بكثير من كاتولوس فى هذا الصدد . وإذا نحن لم نستشعر البرودة ونحن نقرؤه فنحن على الأقل نحس

بأننا نتحرك فى لون من الشفق الانفعالى . لقد كان فرجيل ، من بين كتاب الآداب الكلاسيكية ، يجد معنى فى العالم ونظاما ورفعة وكان للتاريخ عنده معنى على نحو لا نجده عند أى كاتب فى عصره باستثناء أنبياء العبرية . ولكن فرجيل كان محروما من رؤيا الرجل الذى أمكنه أن يقول : «فى الأعماق رأيت الأوراق المبعثرة : أوراق كل الكون متجمعة وقد ضمها الحب فى سفر واحد» .

Legato con amor in un volume.

سير چون ديڤيز (*)

(١٩٢٦)

توفى كبير القضاة چون ديفيز فى ٧ ديسمبر ١٦٢٦ . وخلف وراءه عددا من القصائد ، ورسالة فلسفية عنوانها «أكاديمية العقل» ، وبعض الكتابات القانونية ، وعدة مقالات رسمية طويلة عن أيرلندا . لقد كانت حياته فى الوظائف العامة حياة بارزة ، ولكن من المحتمل جدا أن تكون القصيدة التى حفظت ذكراه ، قصيدة Nosce Teip-sum (اعرف نفسك) ، هى التى زكته لدى الملك چيمز . ومن المحتمل أن يكون چيمز أكثر تذوقا للعلم منه للامتياز فى الشعر ولكنه أدرك – على أية حال – امتياز شاعر كان ، من بعض النواحى ، غريبا عن عصره بقدر ما هو غريب عن عصرنا . إن قصائد ديفيز الأقصر رشيقة عادة ، وجميلة أحيانا ، ولكنها قد توارت تماما حتى وراء الصيت المتواضع لقصيدتى «اعرف نفسك» Nosce Teipsum و«الأوركسترا» إلى الحد الذى لا تختار معه قط كقطع منتخبات . وقصيدة «اعرف نفسك» Nosce Teipsum ، بنطقها المقتضب ورباعياتها المغلقة على ذاتها ، تغرى بالتشويه ، ولكن مقطوعة أو مقطوعتين منها هما كل ما اختير فى كتب المنتخبات .

ومن المحتمل أن يكون كل ما يعرفه أغلب القراء عن ديفيز ممثلا فى مقطوعتين واردتين بـ **كتاب أكسفورد للشعر الإنجليزى** :

إنى أعلم أن لنفسى القدرة على أن تعرف كل شىء ،

ولكنها رغم ذلك عمياء وجاهلة بكل شىء :

أعلم أنى أحد ملوك الطبيعة الصغار ،

ولكنى لأقل الأشياء وأشرها عبد .

أعلم أن حياتى ألم ولا تعدو أن تكون رقعة ؛

(*) نشرت فى «ذا تايمز لترارى سپلمنت» (ملحق التايمز الأدبى) فى ١٩٢٦ .

أعلم أن حسى يخدع فى كل شىء ؛

وخلاصة القول إنى أعلم من أمر نفسى أنى إنسان -

وهو كائن فخور شقى رغم ذلك .

ورغم كل فتنة واكتمال هاتين المقطوعتين فإنهما لا تمثلان القصيدة . وليس بوسع أى مختارات من مقطوعاتها أن تمثلها . إن ديفيز شاعر أبيات فاتنة ، ولكنه أكثر من ذلك . إنه ليس واحدا من تلك المرتبة الثانية من الشعراء الذين يرددون ، هنا وهناك ، صدى أنغام العظماء . ولئن كان فى قصيدة **الأوركسترا** لمحة من تأثير سپنسر ، فإنه ليس أكثر من الدين الذى يدين به كثير من الإليزابيثيين لذلك الأستاذ فى النظم . وإن خطة قصيدة **اعرف نفسك** ونظمها ومحتواها لعلى درجة عالية من الأصالة فى ذلك العصر .

إن قصيدة **اعرف نفسك** Nosce Teipsar مناقشة طويلة منظومة لطبيعة النفس وعلاقتها بالبدن . ليست نظريات ديفيز هى نظريات فلاسفة القسم الأخير من القرن السابع عشر ، ولا هى بالأرسطية البالغة الجودة . فديفيز أشد اهتماما بأن يثبت أن النفس متميزة عن البدن منه بأن يفسر كيف يمكن التوحيد بين مثل هذه الكيانات المتميزة . إن النفس روح وهى ، بهذه المثابة ، ذات فطنة وإرادة وعقل وحكم . وهى لا تبدو باعتبارها «صورة» للبدن ، فالأحرى أن كلمة «صورة» تبدو فى القصيدة بمعنى «تمثيل» similitudo . إن النفس فى البدن كما أن الضوء فى الهواء - وهذا تخلص من المسألة المدرسية عما إذا كانت النفس تكمن فى جزء من البدن أكثر من كونها فى جزء سواه . كذلك ليست مشكلات الإدراك الحسى بالعصية على الحل : فديفيز لا يزعجه «استقبال الصور دون هيولى» ومساهمته فى علم الأصوات هى شرحه أنه لابد للأصوات من أن تمر خلال «منعطفات وتعرجات» الأذن :

لأنه لو كان الصوت يصدم المخ مباشرة ،

لأدهشه وأربكه كثيرا .

إنه سواء ما إذا كان ديفيز قد استعار نظرياته - إذا كانت تستحق اسم نظريات - من نمسيوس أو من كاتب مسيحى آخر باكر أو لم يكن ، وسواء ما إذا كان قد حصل عليها مباشرة أو متداولة أو لم يكن ، فمن الواضح أننا لا نستطيع أن نحملها على محمل الجد أكثر مما ينبغى . بيد أن نهاية القرن السادس عشر لم تكن فترة رهافة فلسفية فى انجلترا - حيث أنه من المؤكد أن الفلسفة قد فترت ، كما هو واضح ، لمدة

مائة سنة وأكثر . وإذا وضعنا فى اعتبارنا المكان والزمان لوجدنا أن هذه القصيدة الفلسفية – لقاض مبرز – ليست نتاجا هين الشأن بحال من الأحوال . ففى عصر كانت الفلسفة فيه – دع عنك اللاهوت – تعنى عادة (وخاصة فى الشعر) مجموعة من أقوال سنكا المتداولة ، كان عقل ديفيز عقلاً مستقلا .

ومهما يكن من أمر ، فإن امتياز القصيدة وغرابتها يكمنان فى كمال أدائها إلى النهاية . ففى لغة على درجة ملحوظة من الوضوح والصرامة ينجح ديفيز فى إبقاء القصيدة – باتساق – على مستوى الشعر ، ولا يحلق قط نحو الإسراف فى الخيال أو التعبير الطنان ، ولا ينحدر قط – كما كان يمكن أن يفعل بسهولة – إلى اللاشعرى والمضحك . وثمة أبيات ورباعيات متفرقة تبقى فى ذاكرة القارئ مثل :

لكن ما دامت حياتنا تنزلق بهذه السرعة ،

كعقاب جائع خلال العاصفة ،

(وهو تشبيه يستعيره ألكزاندر فى قصيدته المسماة يوليوس قيصر) أو

ولئن كنت ، كطفل ، يخشى من قبل

أن يبقى فى الظلام ، حيث لا ترى شيئا

فإنى قد جلبت لك الآن مشعلا ، فلا تخف

وعندما تموت ، فلن تكون hud - winkt

لم يكن ديفيز يتمتع بميزة التوفيق الكبير فى العبارة ، ولكن قد يكون لنا أن نلاحظ أنه عندما يختلس شعراء آخرون منه ، أو يتوصلون مستقلين إلى نفس الصورة ، فإن ديفيز يفوقهم عادة . ويقارن جروسارت بين القطعتين التاليتين وفيهما نجد تشبيها استخدمه ديفيز وبوب :

أشبه بأنثى عنكبوت حاذقة ، تجلس

فى منتصف نسيجها الذى ينتشر عريضا

وإذا لمس أى شىء أقصى خيوطه

شعرت به على الفور من كل جانب .

وهذا بوب :

لمسة العنكبوت ، كم هى رهيفة على نحو دقيق ،

فهو يشعر بكل خيط فيه ، ويعيش على طول الخط .

إن أنثى عنكبوت ديفيز أكثر حياة ، رغم أنه يحتاج إلى بيتين أكثر من أجلها . وثمة مثل آخر هو الصورة المعروفة من قصيدة **الملاح القديم** :

ما زال المحيط كعبد أمام سيده

لا تهب عليه ريح

وعينه الكبيرة البراقة فى أشد سكون

مرفوعة إلى القمر

حيث كلمة «أشد» عيب . أما ديفيز فيقول (فى قصيدة الأوركسترا) :

انظر إلى البحر الذى يهرع حول الأرض ،

وكالحزام يحكم قبضته على خصرها الصلب

يفهم الموسيقى والإيقاع على السواء

لأن عينه البلورية الواسعة مثبتة دائما

على القمر ، لا تتحول عنه

وكما يرقص القمر فى مداره الشاحب .

كذلك يرقص البحر حول مركزه ها هنا

بيد أن أستاذية الصنعة فى قصيدة : **اعرف نفسك** Nosce Teipsum وجمالها لا يمكن أن يتذوقا من طريق مقتطفات مبعثرة . ذلك أن تأثير القصيدة تراكمى . لقد اختار ديفيز مقطوعة صعبة ، يكاد يستحيل فيها اجتناب الرتابة . وهو لا يحليها بشىء من أزهار الإغراب فى التعبير الشائعة فى عصره ، أو العصر التالى ، ولا يستخدم شيئا من الأضداد أو الفطنة اللفظية التى يقيم بها الأوغسطيون صلب لغتهم البلاغية . ومعجمه اللفظى واضح منتقى دقيق . وفكره ، بالنسبة لشاعر إليزابيثى ، متسق على نحو مدهش . وليس ثمة ما هو فضول عن حجته الأساسية، ولا شطحات أو سبحات . ورغم أن كل رباعية لديه كاملة فى ذاتها ليست سلسلة رباعياته «عقدا من اللآلئ» (كما هو الرائج فى العصر التالى لعصره ، وكما فى قصيدة **الباكية** لكراشو) قط ، وإنما

تفكيره مستمر . ومع ذلك لا نجد مقطوعة تطابق فى الإيقاع مقطوعة أخرى . إن الأسلوب يلوح عاطلا عن الزينة بل وأجرد ولكن محاط أنغام ديفيز الشخصية ماثلة دائمة هناك . وقد لاحظ كثير من النقاد تكثيفه للفكر ، وقصد لغته واتساق امتيازه ولكن بعضهم وقع فى خطأ افتراض أن مزية ديفيز إنما هى مزية تليق بالنثر . إن هالام ، بعد أن يمدح القصيدة ، يقول :

«لئن كانت تصل إلى قلب كل إنسان ، لقد كان ذلك من طريق العقل . غير أنه لما كانت الحجة القوية - فى أسلوب وجيز وصائب - لا تفشل فى إمتاعنا فى النثر ، يلوح من الغريب أن تفقد تأثيرها عندما تكسب عون الوزن المنتظم ، بغية إرضاء الأذن ومساعدة الذاكرة » .

إن نقد هالام نقد مقلوب رأسا على عقب . ولابد أن قلب هالام كان عصيا على الاقتراب منه على نحو فريد ، أو أن عقله كان يتأثر على نحو بالغ اليسر - فليست حجة ديفيز قوية ، ولو أنه دخل حلقة المحاجة الفلسفية ، لتمكن معاصره الكاردينال بيلارمين من أن يصرعه فى أول جولة . لم يؤت ديفيز ذهنا فلسفيا ، وإنما كان فى المحل الأول شاعرا ، ولكنه شاعر ذو ملكة فى العرض الفلسفى . وهو يتوسل - على التحقيق - إلى ما يدعوه هالام بالقلب ، رغم أننا لم نعد نستخدم ذلك العضو بمفرده كأداة لكل مشاعر الشعر . وامتياز نظرية البدن والنفس التى جهر بها ديفيز لا صلة لها بموضوعنا على أية حال . فلو أن أحدا أمده بنظرية أفضل لكان من المحتمل أن تجيء القصيدة ، من إحدى الزوايا ، أفضل . ومن زاوية أخرى ، فلن يهم ذلك مثقال ذرة . والشيء المدهش هو أن ديفيز قد تمكن ، فى زمانه ومكانه ، من أن ينتج مثل هذه النظرية المتسقة والجديرة بالاحترام ، ليس هناك شاعر ، ولا حتى جراى ، قد فاق ديفيز فى استخدامه للرباعية التى استخدمها فى قصيدة «اعرف نفسك» Nosce Teipsum وليس هناك قصيدة نظمت فى أى بحر مشابه (قارن «ساحرة أطلس») تتفوق عروضيا على قصيدة «الأوركسترا» . وحتى قصائده التحميلية القصيرة حول اسم الملكة إليزابيث جديرة بالإعجاب لرشاقتها ولحنيتها . وبهذه العبقرية فى النظم ، وهذا الذوق فى اللغة ، الذى كان خالصا من الشوائب على نحو ملحوظ فى عصره ، كان ديفيز يملك تلك الهبة الغريبة البالغة الندرة : هبة تحويل الفكر إلى شعور .

وفى جهد إحلال ديفيز «فى مكانه» ، وهو الشاعر الذى يلوح عصيا على التصنيف ، قارنه النقاد من ناحية بأتباع سينكا : تشابمان ودانيل وجريفيل . وقورن من ناحية أخرى بدن والميتافيزيقيين . وليس أى من هذين التصنيفين بالدقيق تماما .

إذ يلوح أن دين ديفيز المباشر الوحيد إنما يرجع إلى سبنسر ، أستاذ كل إنسان . إن طراز فكره – وبالتالى نغمة تعبيره – يفصلانه عن أتباع سنيكا . إن فكره ، كما قلنا ، أقل مرتبة كفلسفة ، ولكنه متسق وخالص من التطرف أو اتخاذ الأوضاع اللافتة للنظر . فهو يفكر ككلامى ، رغم أن نوعية فكره قد كانت خليقة بأن تصدم الكلاميين . وتشابمان ودانيل وجريڤيل ، على قدر ما يمكن القول بأنهم فكروا أساسا ، كانوا يفكرون بطريقة البلاغيين اللاتينيين . وكما هو الشأن مع سائر الكتاب المسرحيين فقد تشربوا من سنيكا فلسفة هى أساسا وضع مسرحى . وعلى ذلك فإن لغتهم ، حتى عندما تكون نقية ومكبوحة – وإن لغة دانيل لنقية ومكبوحة على نحو مدهش – طنانة وبلاغية دائما ، وكأنما شعرهم يلقى على الملأ ، ومشاعرهم تستشعر على الملأ . أما لغة ديفيز ونغمته فهما لغة ونغمة التأمل المتوحد . إنه يتكلم كرجل يناقش نفسه ، فى عزلته ، ولا يرفع صوته قط .

وعلى هذا النحو نفسه يمكن أن يقال إن ديفيز لا يشترك مع دن إلا فى القليل. فليس الأمر مقصورا على تحكم ديفيز فى استخدامه لتشبيهاته واستعاراته . إن الإغراب اللفظى فى الصور ، كما يستخدمه دن ، يتضمن موقفا من الأفكار بالغ الاختلاف عن موقف ديفيز ، وربما كان أشد وعيا بكثير . لقد كان دن على استعداد لأن يراود أى فكرة تقريبا ، وأن يتلاعب بها ، ويتتبعها عن حب استطلاع ، ويستكشف كل إمكانات تأثيرها فى حساسيته . أما ديفيز فأشد وسيطية بكثير ، وقدرته على الاعتقاد أعظم . ليست لديه إلا فكرة واحدة ، يتتبعها بكل جدية – وهو نوع من الجدية كان نادرا فى عصره . إنه لا يستغل الفكر من أجل الشعور ، وإنما يتابعه لأجل ذاته ، والشعور عنده ضرب من النتاج الثانوى ، وإن يكن نتاجا ثانويا أقيم كثيرا من التفكير . وليس تأثير سلسلة القصيدة هو الإكثار من الشعور أو زخرفته : وإنما هو ، كلية ، يعمقه . أما التنوع فيتمثل فى العروض .

ليس هناك سوى مواز واحد لقصيدة «اعرف نفسك» ، وعلى الرغم مما فى ذلك من اجتراء ، فليس فيه ظلم لديفيز . إنه تلك القطع العديدة التى تعرض طبيعة النفس فى منتصف «المطهر» Purgatorio . قد تلوح مقارنة ديفيز بدانتى مغرقة فى الخيال . بيد أنه ليس هناك، فى نهاية المطاف ، إلا قلة قليلة تقرأ هذه الأجزاء من دانتى ، والأقل هى التى تصيب متعة منها : موجز القول إن هذه القطع ، فيما يحتمل ، قل أن تقرأ أو يستمتع بها ، تماما كقصيدة «اعرف نفسك» Nosce Teipsum . بديهى أن (هذه القطع) أفتن بكثير لسببين مختلفين : إن دانتى كان شاعرا أعظم بكثير ،

وإن الفلسفة التى يشرحها أشد تجسدا وحذقا إلى غير حد :

Esce di mano a lui, che la vagheggia
prima che sia, a guisa di fanciulla
che piangendo e ridendo pargoleggia,
l'anima semplicetta, che sa nulla,
salvo che, mossa da lieto fattore,
volentier torna a cio che la trastulla;
Di picciol bene in pria sente sapore;
quivi s'inganna, e retro ad esso corre,
se guida o fren non torce suo amore.(1)

ولسنا ، بحال من الأحوال ، نضع ديفيز على مستوى دانتى حينما نقول إن أى امرئ قادر على تذوق جمال مثل هذه الأبيات خليق بأن يتمكن من أن يستخلص متعة كبيرة من قصيدة «اعرف نفسك» Nosce Teipsum.

من "چون ملتون"(*) (١)

(١٩٣٦)

بينما يتعين علينا الاعتراف بأن ملتون شاعر عظيم جدا ولا ريب نجد من المربك أن نقرر علام تقوم عظمته . سنجد عند التحليل أن ما عليه أكثر وأقوى دلالة مما له . فهو كإنسان شخصية منفرة . هو شخصية غير مرضية سواء من وجهة نظر العالم الأخلاقى أو من وجهة نظر اللاهوتى أو من وجهة نظر المحلل النفسانى أو من وجهة نظر الفيلسوف السياسى أو حتى من وجهة نظر المعايير العادية التى نحكم بها على جاذبية هذا الشخص أو ذاك . وإن شكوكى التى أود التعبير عنها هنا لأكثر جدية من هذه الأمور . إن عظمته كشاعر قد لقيت التقدير الكافى وإن كنت أظن أننا أخطأنا تبين نواحيه التى تستحق التقدير حقا ولم نتحفظ التحفظات الواجبة فى تقديرنا له . لقد وجه بعض النقاد - مثل إزرا پاوند - أنظارنا إلى أخطائه كشاعر ولكن هذا التوجيه يأتى عادة بطريقة عرضية . والشىء الضرورى فى نظرى هو أن أؤكد فى نفس الوقت عظمته : فهو حين يكتب ما يقدر عليه يكتبه بأحسن مما يستطيع أى شاعر آخر أن يفعل . سأذكر أيضا التهم الجادة الموجهة إليه ناظرا بعين الاعتبار إلى التدهور - ذلك اللون الفريد من التدهور - الذى لحق باللغة من جرائه .

سيتفق كثير من الناس على أن الإنسان قد يكون فنانا عظيما ومع ذلك يكون أثره ضارا . ونحن نجد أن تأثير ملتون فى رداءة ما هو ردىء من شعر القرن الثامن عشر أبرز من تأثير أى شاعر آخر : فمن المحقق أن الضرر الذى أحدثه أكبر من الضرر الذى أحدثه دريدن وبوب ، وربما كان قسم كبير من القدح الذى انصب على هذين الشاعرين ، وخاصة الثانى منهما ، بسبب ما أحدثاه من تأثير ، جديرا بأن ينصب على ملتون . غير أن حصر المسألة ، ببساطة ، فى «التأثير السيىء» ، لا يمثل بالضرورة تهمة جدية : لأن قسما كبيرا من المسئولية ، إذا صغنا المشكلة على هذا النحو ، سيقع على شعراء القرن الثامن عشر أنفسهم ، إذ كانوا من الرداءة بحيث لم يمكنهم أن

(*) من مقالة أسهم بها فى كتاب «مقالات ودراسات» وأصدرته الرابطة الإنجليزية ، مطبعة جامعة أوكسفورد ، ١٩٣٦ .

يتأثروا إلا تأثرا سيئا . والتهمة التى أوجهها إلى ملتون أكبر من هذا بكثير ، وإنها لتلوح أشد خطورة إذا نحن أكدنا أن شعره لا يمكن أن يكون سوى مؤثر سىء **فقط** فى أى شاعر كائنا من كان . والأخطر من ذلك أيضا هو أن نؤكد أن تأثيره السىء قد وصل إلى ما هو أبعد من القرن الثامن عشر بكثير ، وإلى ما هو أبعد من الشعراء الرديئين وحدهم : أى نقول إنه تأثير ما زال علينا أن نكافحه .

ثمة فئة كبيرة من الأشخاص ، تشمل بعضا ممن يظهرون على الصفحات المطبوعة كنقاد ، ينظرون إلى أى لوم لشاعر «عظيم» على أنه انتهاك للسلام ، وعمل يندرج تحت باب التحطيم العابث للأوثان ، أو حتى محاولة لإثارة الشغب . وليس نوع النقد الانتقاصى الذى سأوجهه إلى ملتون موجهاً إلى مثل هؤلاء الأشخاص ممن لا يستطيعون أن يفهموا أنه لمن الأهم . فى بعض النواحى الحيوية ، أن تكون شاعرا **جيداً** من أن تكون شاعرا **عظيما** ، وفى صدد ما أقوله أعتبر أن المحلفين الوحيدين المؤهلين للحكم هم أقدر ممارسى الشعر فى عصرى .

إن أهم حقيقة عن ملتون ، بالنسبة لهدفى (هنا) ، هى كف بصره . لست أعنى أن إصابة امرىء بكف البصر فى منتصف حياته كافية ، فى ذاتها ، لأن تقرر طبيعة شعره بأكمله . فكف البصر ينبغى أن ينظر إليه من حيث ارتباطه بشخصية ملتون وخلقه ، والتعليم الفريد الذى تلقاه . وينبغى أيضا أن ينظر إليه من حيث صلته بتفانيه فى فن الموسيقى وخبرته به . ولو كان ملتون رجلا ذا حواس بالغة الحدة – أعنى **كل** الحواس الخمس – لما أهمنا كف بصره إلى هذا الحد . غير أنه كان يعنى الكثير لدى رجل أذبلت مطالعة الكتب حواسه فى فترة باكرة من عمره ، وكانت ملكاته سمعية بطبيعتها . ويلوح ، يقينا ، أن ذلك أعانه على أن يركز انتباهه على ما يمكنه القيام به على خير نحو .

ليس الخيال البصرى جليا فى شعر ملتون فى أى فترة . ومن الخير أن أقدم بعض أمثلة لما أعنيه بالخيال البصرى من مسرحية «**مكبث**» :

ضيف الصيف هذا ،

الخطاف الذين يسكن الهيكل ، يثبت

بحبه لمسكنه أن أنفاس السماء

تشرح الصدر هنا : فليس ثمة نتوء ، ولا إفريز ،

ولا شرفة ، ولا ركن مناسب ، إلا وتجد هذا الطائر

قد جعل منه فراشه المتأرجح ، ومهده الذى يربى فيه صغاره :

حيث ينشأون ويسكنون ، وقد لاحظت

أن الهواء فيه رقيق .

ونحن نستطيع أن نلاحظ أن مثل هذه الصورة ، كمقتطف آخر مألوف يرد بعدها بقليل فى نفس المسرحية :

الضوء يكثف ، والغراب

يحلق طائرا نحو الغابة السحماء

لا يقدمان شيئا إلى العين فحسب ، وإنما ، إن جاز لنا أن نقول ذلك ، للإدراك العام . أعنى أنهما يجعلاننا نشعر بأننا فى مكان معين فى وقت معين . وإن المقارنة بشكسبير لتقدم إيماءة أخرى إلى تفرد ملتون . وعند شكسبير ، أكثر مما هو الشأن مع أى شاعر آخر فى الإنجليزية ، يقدم اجتماع الكلمات جدة مستمرة ، ويوسع من معنى الكلمات المربوطة ، وهكذا نحصل على : «المهد المخصب» و«الغابة السحماء» . وصور ملتون ، بالمقارنة إلى ذلك ، لا تمنحنا هذا الشعور بالتخصيص ، كما أن كلماتها المنفصلة لا تنمو من حيث الدلالة . إن لغته ، إذا كان للمرء أن يستخدم هذه المصطلحات دون انتقاص ، **صناعية وتقليدية** .

* * *

والصور فى قصيدتى «الفرح» L'Allegro و«المتأمل» **il Penseroso** عامة كلها :

بينا ترى الحراث على مقربة

يصفر عبر الأرض المحروثة ،

وتغنى بائعة اللبن فى مرح ،

ويشحذ المشذب منجله ،

ويقص كل راع قصته

تحت العضاة فى الوادى .

إن ما يراه ملتون ليس حراثا ، وبائعة لبن ، وراعيا بعينهم (كما كان ورد زورث خليقا بأن يفعل) ، فالتأثير الحسى لهذه الأبيات يقع كلية على الأذن ، ويتصل

بمفهومات الحراث ، وبائعة اللبن ، والراعى . وحتى فى أنضج أعماله لا ينفخ ملتون حياة جديدة فى الكلمة على نحو ما يفعل شكسپير .

* * *

وعلى ذلك فإنه ليس من الإغراق فى الظلم ، كما قد يلوح لأول وهلة ، أن نقول إن ملتون يكتب الإنجليزية كما لو كانت لغة ميتة وقد وجه إليه هذا النقد على أساس تركيب جمله الملفوف . غير أن الأسلوب المعنت حين يكون تفرده راميا إلى الدقة (كما هو الشأن مع هنرى چيمز) ليس بالضرورة أسلوبا ميتا . وإنما يكون الأمر كذلك حينما يملى التعقيد تطلب لموسيقى لفظية ، بدلا من أى مطلب للمعنى .

* * *

إن هذا المقتطف ، الذى أخذته عفوا تقريبا من **البرج العاجى** ليس المراد به أن يمثل هنرى چيمز فى «أحسن» أحواله المفترضة ، بأكثر مما يراد بالقطعة الرفيعة من **الفردوس المفقود** أن تكون أسوأ أحوال ملتون المفترضة . فالمسألة هى اختلاف النية فى تنميق أسلوبين كلاهما يبتعد إلى هذا الحد عن البساطة الجلية . إن الصوت بطبيعة الحال ليس من نافلة القول قط .

ومن المحقق أن أسلوب چيمز يعتمد إلى حد كبير فى إحداث تأثيره على وقع صوت ، هو صوت **چيمز** ، يشرح بعناء . غير أن التعقيد فى حالة چيمز يرجع إلى تصميم على عدم التبسيط حتى لا يفقد فى ذلك التبسيط أيا من التعقيدات الحقيقية والممرات الفرعية لحركة الذهن . على حين أن تعقيد الجملة الملتونية تعقيد نشط ، تعقيد مدخل عمدا على ما كان سابقا فكرا مبسطا ومجردا . إن الملاك الأسود هنا لا **يفكر** أو يتحدث وإنما يلقى خطبة أعدت له بعناية . والترتيب (هنا) إنما هو لأجل القيمة الموسيقية لا الدلالة . لقد كان أى كلام مباشر، ككلام شخصيات **هوميروس** أو **دانتى** ، خليقا أن يجعل المتكلم أشد واقعية بكثير فى نظرنا ، غير أن الواقع ليس جزءا من نية **ملتون** . والحق أنه ينبغى علينا أن نقرأ مثل هذه القطعة على نحو لا تحليلى لكى تحدث فينا تأثيرها الشعرى . لست أقول إنه ليست لدى **ملتون** فكرة ينقلها ، ويعدها مهمة : وإنما قصاراى أن أقول إن بناء جمله إنما تقرره الدلالة الموسيقية والخيال السمعى أكثر مما تقرره محاولة تتبع الكلام أو الفكر الفعلى . وإنه لمن الأيسر ، على الأقل ، أن نميز (عنده) بين المتعة الناشئة عن **الضجة** والمتعة الراجعة إلى عناصر أخرى أكثر مما هو الشأن فى شعر **شكسبير** الذى يلتحم فيه الخيال السمعى وخيال سائر الحواس على نحو أشد وثاقة ، ويلتحمان كلاهما بالفكر . والنتيجة عند **ملتون هى** ، بأحد معانى

الكلمة ، **بلاغة** . وليس المراد بهذا المصطلح أن يكون انتقاصيا . فهذا النوع من «البلاغة» ليس بالضرورة رديئا من حيث تأثيره ولكنه يمكن أن يعتبر رديئا من حيث علاقته بالحياة التاريخية للغة ككل . وقد قلت فى موضع آخر إن الإنجليزية الحية التى كان يكتبها شكسبير قد انقسمت إلى مكونين استغل أحدهما ملتون ، واستغل الآخر دريدن . ومن بين الاثنين ما زلت أظن أن تطور دريدن هو التطور الأكثر صحية ، لأن دريدن هو الذى حفظ – على قدر ما ظل محفوظا – تراث اللغة التحدثية فى الشعر . وقد يكون لى أن أضيف أنه يبدو لى أن من الأسهل أن نعود إلى اللغة الصحية من طريق دريدن من أن نعود إليها من طريق ملتون . وعلى قدر ما يكون لمثل هذا التعميم من قيمة ، أقول إن تأثير ملتون فى القرن الثامن عشر كان أجدر كثيرا بأن يؤسف له من تأثير دريدن .

ومع تحفظات واستثناءات عديدة بالغة الأهمية ، أظن أنه مما لا يخلو من نفع أن نقارن نمو ملتون بنمو جيمز جويس . إن أوجه الشبه الأولية بينهما هى الذوق والقدرات الموسيقية ، يليها تدريب موسيقى ، ومعرفة واسعة غريبة ، وموهبة فى تعلم اللغات ، وقدرات ملحوظة للذاكرة ربما دعمها نقص الإبصار . والفرق المهم بينهما هو أن خيال جويس ليس ، بطبيعته ، من نمط سمعى صرف كخيال ملتون . ففى عمله الباكر ، وفى جزء على الأقل من **يولسيز** ، ثمة خيال بصرى وغير ذلك من أرفع طبقة . وقد أكون مخطئا فى ظنى أن الجزء الأخير من **يولسيز** ينم على تحول من العالم المرئى لكى يستمد مادته ، بالأحرى ، من موارد اجتماع الأوهام . وعلى أية حال قد يكون للمرء أن يفترض أن إعادة ملء الصور البصرية ، أثناء السنوات التالية ، لم تكن كافية ، بحيث أن ما أجده فى كتاب **العمل يتقدم** إنما هو خيال سمعى أرهف على نحو غير سوى على حساب الخيال البصرى . ما زال هناك القليل كى يرى ، وما بقى كى يرى جدير بالنظر إليه . وإنى لخليق أن أكرر أن هذا النمو – فى حالة جويس – يلوح لى راجعا ، بدرجة كبيرة ، إلى الظروف : على حين قد يمكن القول بأن ملتون لم يرقط أى شيء . وعلى ذلك فإن التركيز على الصوت كان ، بالنسبة لملتون ، مفيدا كلية ومن المحقق إنى أجد ، فى قراءتى **الفردوس المفقود** ، إنى أسعد ما أكون حيث أقل قدر مما يمكن تخيله بصريا . فالعين لا تصدم فى جحيمه الشفقى كما تصدم فى حديقة عدن ، حيث أنا شخصيا لا أستطيع أن أستمتع بالنظم إلا بمجهود متعمد كيلا أتخيل آدم وحواء ، وما يحيط بهما ، بصريا .

ولست أوحى بوجود أى توازٍ وثيق بين «بلاغة» ملتون وأسلوب جويس الأخير . فموسيقاهما مختلفة ، وجويس يظل محتفظا باتصالٍ ما بنغمة التحدث . بيد أنه قد يتبين أنه درب مسدود مثله من أجل نمو اللغة فى المستقبل .

ويلوح أن من عيوب الأسلوب البلاغي أن خلعا يحدث ، من خلال تضخم الخيال السمعي على حساب البصري واللمسي ، بحيث ينفصل المعنى الداخلي عن السطح ، ويجنح إلى أن يغدو شيئا مستتراً أو على الأقل دون تأثير في القارئ إلى أن يفهم فهما كاملا . ولكي نستخرج كل شيء ممكن من **الفردوس المفقود** قد يلوح أن من اللازم أن نقرأها بطريقتين مختلفتين : أولا ، من أجل الصوت وحده ، وثانيا من أجل المعنى . فالجمال الكامل لجمله الطويلة لا يكاد يمكن الاستمتاع به بينما نحن نتصارع مع المعنى أيضا . ولأجل متعة الأذن لا يكادالمعنى يكون لازما إلا بقدر ما تومىء كلمات مفتاحية معينة إلى النغمة الوجدانية للقطعة . والآن فإن شكسبير أو دانتي يحتملان قراءات لا حصر لها ، ولكن كل عناصر التذوق يمكن أن تكون ماثلة في كل قراءة . ليس ثمة انقطاع بين السطح الذي يقدمه هذان الشاعران واللباب . وعلى ذلك فعلى حين أني لا أستطيع أن أدعي أني نفذت إلى أي «سر» لهذين الشاعرين ، أشعر بأن تذوق عملهما الذي أقدر عليه يومئ إلى الاتجاه الصحيح ، على حين لا أستطيع أن أشعر أن تذوقي لملتون يفضي إلى أي مكان خارج متاهات الصوت . وذلك فيما ، أشعر ، خليق أن يكون موضوع دراسة منفصلة ، كمادة كتب بليك التنبؤية . وقد يكون جديرا بالمجهود الذي يبذل فيه ، ولكن لن يكون له كبير صلة باهتمامي بالشعر . وعلى قدر ما أدرك أي شيء ، فإني أدرك لمحة من لاهوت أجده – في أجزاء كبيرة منه – منفرا ، وقد عبر عنه خلال أسطورية كان الأفضل أن تظل متروكة في سفر «التكوين» الذي لم يضف إليه ملتون شيئا . يلوح لي أن ثمة قسمة في ملتون بين الفيلسوف أو اللاهوتي والشاعر ، وبالنسبة لهذا الأخير تتجه شكوكي أيضا إلى أن هذا التركيز على الخيال السمعي يفضي على الأقل إلى نزق عارض .

* * *

ولست أحاول أن أقدر «عظمة» ملتون من حيث علاقتها بشعراء يلوحون لي أكثر شمولا منه وأحسن توازنا . فقد لاح لي أن من الأجدى في الوقت الحاضر أن أركز على التوازي بين «الفردوس المفقود» و«العمل يتقدم» . وإن كلا من ملتون وجويس بالغ الرفعة في بابه ، وفي كل الأدب ، لدرجة أن الكتاب الوحيدين الذين يمكن مقارنتهم بهم إنما هم كتاب كانوا يحاولون شيئا مختلفا تماما . ولابد لآرائنا في جويس ، على أية حال ، من أن تظل ، في الوقت الحاضر ، تجريبية . غير أن ثمة موقفين كلاهما ضروري ومن الصواب اتخاذه عند النظر إلى عمل أي شاعر . وأحدهما هو أن نعزله ونحاول أن نفهم قواعد لعبته الخاصة ونصطنع وجهة نظره : والثاني ،الذي ربما كنا أقل اعتيادا عليه ، هو أن نقيسه بمعايير خارجية ، أكثرها اتصالا به معايير اللغة

وشيء يدعى الشعر في لغتنا ، وفي تاريخ الأدب الأوربي بأكمله . ومن زاوية النظر الثانية هذه تنطلق اعتراضاتي على ملتون : من زاوية النظر هذه نستطيع أن نمضي إلى حد القول بأنه على الرغم من أن عمله يحقق على نحو فائق عنصراً مهما من عناصر الشعر فإنه يظل من الممكن اعتباره قد ألحق باللغة الإنجليزية دماراً لم تفق منه تماماً حتى الآن .

من "جونسون ناقداً وشاعراً»(*)

(١٩٤٤)

- ١ -

إنى معنى أساساً ، فى هذه المقالة ، بجونسون الناقد ومؤلف كتاب " سير الشعراء " ولكنى سأقول بعض أشياء عن شعره أيضاً ، لأنى أعتقد أنه فى دراستنا لنقد الشعر الذى كتبه ناقد هو شاعر أيضاً لايمكننا أن نتذوق نقده - معاييره ومزاياه وحدوده - إلا على ضوء نوع الشعر الذى يكتبه . وأنا أعتبر جونسون واحدا من أعظم ثلاثة نقاد للشعر فى الأدب الإنجليزى : أما الاثنان الآخران فهما دريدن وكولردج . لقد كان هؤلاء الرجال جميعا شعراء ، ونجد أن دراسة شعرهم هى ، فى حالتهم كلهم ، خليقة بأن تكون ذات صلة وثيقة بدراسة نقدهم لأن كلا منهم كان مهتما بنوع معين من الشعر .

* * *

وهكذا نسأل : أكان جونسون عديم الحساسية بموسيقى النظم ؟ وهل كان سمعه ، وسمع جيله بأكمله ، معيبا ؟

ربما لم يكن هناك سبب للاختلافات البالغة فى الرأى بين نقاد الشعر المحترمين أشد عنادا من اختلاف الأذن : وبـ «الأذن» فى الشعر أعنى الإدراك الفورى لشيئين يمكن النظر إليهما مجردين ، ولكنهما ينتجان تأثيرهما متحدين : وهما الإيقاع والمعجم اللفظى . إن كلا منهما يتضمن صاحبه : لأن المعجم اللفظى - أى الكلمات والتركيب - ستقرر الايقاع . والإيقاعات التى يجدها الشاعر ملائمة له ستقرر معجمه اللفظى . والتأثير المستحسن الفورى الذى ينتجه الإيقاع والألفاظ هو الذى يميل بنا إلى أن نقبل قصيدة من القصائد ، ويشجعنا على أن نمنحها مزيدا من الانتباه وأن نكتشف أسبابا أخرى لميلنا إليها . وهذه الفورية قد لا تتوافر فى قراءة أحد الأجيال لشعر جيل آخر . فليس قبل أن يبلغ الأدب النضج - وربما ليس قبل أن يكون قد جاوز لحظة النضج وتقدم إلى عصرتال - يمكن للنقاد أن يدركوا أن الإيقاع والمعجم اللفظى

(*) من محاضرات بالارد ماثيوز . ألقيت فى كلية الجامعة (يونيفرستى كوليج) بشمال ويلز فى ١٩٤٤

لا يتحسنان أو يتدهوران ، ببساطة ، من جيل إلى جيل، وإنما أن ثمة أيضا تغيرا خالصا بحيث يفقد دائما شيء ما ، ويكسب شيء آخر . ويمكننا أن نلاحظ فى اكتمال أى أسلوب ، كما هو الشأن فى نضج الفرد ، أن بعض الطاقات لا تبلغ مرحلة الازدهار إلا بالتخلى عن طاقات أخرى . ومن المحقق أن جزءا من متعتنا بالآداب الباكرة ، كما هو الشأن فى ابتهاجنا بالأطفال ، إنما يكمن فى وعينا بعدة طاقات لا سبيل لتحقيقها جميعا . وفى هذا الصدد يمكن أن يكون الأدب البدائى أغنى من ذلك الذى يليه . إن الأدب يختلف عن الحياة الإنسانية فى أنه يمكن أن يرتد إلى ماضيه وينمى بعض القدرات المتروكة . وقد رأينا فى عصرنا تجددا للاهتمام بدن و – بعد دن – بشعراء أقدم عهدا مثل سكلتون . ويستطيع الأدب أيضا أن يجدد ذاته من أدب لغة أخرى . غير أن العصر الذى عاش جونسون فيه لم يكن من القدم بحيث يستشعر الحاجة إلى مثل ذلك التجديد : وإنما كان قد وصل لتوه إلى مرحلة النضج . لقد كان بمقدور جونسون أن ينظر إلى أدب عصره على أنه قد بلغ المعيار الذى يمكن به نقد أدب الماضى . وفى عصر كعصرنا، حيث يفترض كثيرا فى الجدة أن تكون أول مطلب للشعر إذا أريد له أن يجذب انتباهنا، وحيث تعد أسماء «**رائد**» و«**مبتكر**» من بين الألقاب التى تنال أكبر قدر من التشريف ، يصعب أن نتبين وجهة النظر هذه . ونحن نستطيع أن نرى بسهولة أوجه سخفها ، ونتعجب من الثقة التى يستطيع جونسون بها أن يلوم قصيدة «لسيداس» على غياب المزية التى نجدها بالغة التجلى فيها ، والتى يستطيع بها أن يستبعد دانتى لخشونة معجمه اللفظى ، وحينما يكتب جونسون عن شكسبير يحيرنا سكوته عن امتلاك شكسبير لناصية فن النظم .

* * *

والنقطة التى أود أن أعبر عنها هى أنه لا يجمل بنا أن ننظر إلى هذه البلادة البالغة الغرابة فى نظرنا على أنها نقص شخصى فى جونسون ينتقص من قامته كناقد . إن ما يفتقر إليه إنما هو حس تاريخى لم يكن أوان ظهوره قد آن . ها هنا شيء يستطيع جونسون أن يعلمنا إياه : ذلك أننا إذا توصلنا إلى هذا الحس التاريخى ، فلن يكون أمامنا إلا أن ننميه أكثر وإن من السبل التى يمكننا بها أن ننميه فى أنفسنا تفهم ناقد لا يتضح (هذا الحس) فيه . إن جونسون يخفق فى فهم الإيقاع والمعجم اللفظى اللذين كانا ، فى نظره ، قديمين ، لا من خلال نقص فى حساسيته وإنما بسبب تخصص حساسيته . ولو كان القرن الثامن عشر قد أعجب بشعر العصور السابقة ، على النحو الذى نستطيع معه أن نعجب به ، لكانت النتيجة هى العماء : ولما كان هناك قرن ثامن عشر كما نعرفه . فإن ذلك العصر ما كان ليمتلك العقيدة اللازمة لتكميل

أنواع الشعر التى كملها . إن صمم إذن جونسون عن بعض أنواع اللحن كان شرطا لازما لحدة حساسيته لجمال لفظى من نوع آخر . وفى نطاق مداه ، ونطاق عصره ، لم تكن أذن جونسون تقل رهافة عن أذن أى شخص آخر . ومرة بعد أخرى ، حين يوجه الانتباه إلى نواحى الجمال أو العيوب فى عمل الشعراء الذين يكتب عنهم ، لابد لنا من أن نقر بأنه على صواب ، وأنه يومىء إلى شىء ما كنا لنلحظه بمفردنا . وقد يثبت هذا أن معاييره ملائمة على نحو باق.

* * *

إن الاتجاه الحديث يجنح إلى تحمل درجة معينة من عدم اتساق المعنى ، وتحمل الشعراء الذين لا يعرفون ، هم أنفسهم ، على وجه الدقة ما يحاولون قوله ، ما دام النظم حسن الإيقاع ، يقدم صورا لافتة وغير مألوفة . والحق أن هناك ميزة معينة للهذيان اللحنى الذى يمكن أن يكون إضافة حقيقية إلى الأدب وذلك حينما يستجيب على نحو فعال لتلك القابلية الباقية فى الإنسانية للاستمتاع باحتفال عارض ملؤه الطبول والصنوج . فنحن جميعا نود أن نثمل بين الحين والحين ، سواء فعلنا ذلك أو لم نفعله : رغم أن التشبث ببعض أنواع الشعر دون غيرها له أخطاره الموازية للاعتماد الدائم على الكحول . وإلى جانب شعر الصوت - ومن إحدى وجهات النظر - التى تشغل موقعا متوسطا بين شعر الصوت وشعر المعنى - ثمة شعر يمثل محاولة لبسط حدود الوعى الإنسانى وللحديث عن أشياء مجهولة وللتعبير عما لا سبيل للتعبير عنه . غير أنى لست معنيا هنا بهذا النوع من الشعر .

* * *

إن الإقرار بعظمة ملتون كناظم أمر لا لبس فيه . ولكن ثمة قوانين لاستخدام الكلمات وتركيب الجمل يتحداها ملتون . إن مخالف القانون لا ينبغى أن يمدح لخروجه على القانون . والشاعر الذى من الدرجة الثانية قد يكون أكثر تمسكا بالقانون من الشاعر ذى العبقرية العظيمة . وهكذا فإن اكينسايد فى «التوليف العام لأبياته» قد يكون أشد صحة من ملتون . ولئن كنا نقدر الصحة فإنه متفوق عليه من تلك الناحية .

ولست إخال أن تاريخ الشعر المرسل منذ عصر ملتون يكذبه كلية . يقول جونسون : «إن موسيقى الأبيات البطولية الإنجليزية تقع على الأذن موقعا بالغ الوهن إلى الحد الذى تضيع معه بسهولة» . وهذا حق : فالخطر البديل هو صوت مكتوم رتيب يكف عن أن تكون له أى موسيقية على الاطلاق . إن ما أخفق جونسون فى ملاحظته هو أن ملتون قد جعل الشعر المرسل وسيطا ناجحا للقصيدة البطولية وذلك بفضل التطرف

الذى يلومه جونسون عليه .

ومهما يكن من أمر ، فقد كان جونسون ينظر إلى نظم ملتون على أنه استثناء . وهو يقر بأن ثمة أغراضا يظل الشعر المرسل هو الأداة المثلى لها ، على الرغم من أنه لا يأبه بأن يحدد ويخصص هذه الأغراض .

* * *

ومن بين كل الشعراء الذين قدم جونسون لأعمالهم نستطيع - فيما أظن - أن نتفق على أن تومسون ويونج هما الشاعران الوحيدان اللذان خلفا قصائد بالشعر المرسل ما زالت صالحة للقراءة إن قليلا أو كثيرا ، وما زال من المهم لدارس الشعر الإنجليزى أن يقرأها . وعلى ذلك فإن جونسون فى ثنائه على نظمهما ينم على أنه ليس بالغافل عن الطريقة التى ينبغى أن يكتب الشعر المرسل بها . وفى تحديدنا لموافقته على نظم اكنسايد ينبغى أن نضيف أن ثناءه على القصيدة التى تبين موهبة اكنسايد المتواضعة فى خير أحوالها ، قصيدة **مسرات الخيال** The Pleasures of Imagination أو Pleasures of the Imagination إنما هو ثناء بالغ الوهن بالتأكيد .

* * *

ولست أستطيع أن أحول بين نفسى والتساؤل : كم من قصائد القرن التاسع عشر المكتوبة بالشعر المرسل سوف يطالعها الخلف بأى انفعال أكبر من ذلك الذى نستمده الآن من قصائد تومسون أو يونج أو كوبر . ستظل باقية قصيدة **هايبريون** وقصيدة **المقدمة** (التى ، مهما يكن من إملالها فى كثير من المواضع ، ينبغى أن تقرأ كاملة) وبضع قصائد قصيرة فاتنة لتنسون ، وبعض مونولوجات براوننج الدرامية . ولكنى أظن عموما أن قصائد القرن التاسع عشر التى تعد بأن تظل ممتعة على نحو باق إنما هى قصائد مقفاة .

أما أن جونسون كان ينظر إلى الشعر المرسل على أنه أنسب للمسرح من القافية فذاك ما نستطيع أن نستخلصه من تفضيله لمسرحية **كل شىء فى سبيل الحب** من بين مسرحيات دريدن البطولية ومن كونه قد اختار الشعر المرسل وسيطا لمأساته المسماة **آيرين** .

* * *

إن آراء جونسون فى الشعر الدينى مقررة ، على أوفى نحو ، فى ترجمته لحياة ولر ، ففيها يلاحظ : «أرجو ألا تجرح أذن ورعة إذا قلت ، معارضا لكثير ممن يؤخذ

كلامهم على أنه حجة ، أن التعبد الشعرى لا يستطيع فى أكثر الأحيان أن يبهج ...
إن الورع التأملى للتواصل بين الرب وروح الإنسان لا يمكن أن يكون شعريا » .

فهذه الكلمات وغيرها كان يمكن أن تنقل إلى ترجمته لحياة واتس ، وهى تتأكد فيها بما يلى : «إن شعره التعبدى ، كشعر غيره ، ليس مرضيا . ففقر موضوعاته يفرض تكرارا مستمرا ، وندرة المادة ترفض حلى الألفاظ المجازية» .

وكنقد لواتس ، فهذا عادل بما فيه الكفاية . وبالنسبة لجيل تعلم أن يعجب بسوناتات دن الدينية ، وغنائيات جورج هربرت وكراشو وڤون ، يلوح ملتويا على نحو ضيق . وأظن أن علينا أن ندخل فى حسباننا لا حدود الذوق الأدبى لعصره فقط ، وإنما حدوده الدينية أيضا . إن كلا الأمرين يدعم صاحبه هنا : لأنه كما لم يدر لجونسون بخلد أن ثمة قيما شعرية ، فى فترات سابقة ، اختفت أثناء تكميل قيم عصره ، لا أظن أنه كان يمكن أن يدور بخلده أن ثمة حساسية دينية قد اختفت هى الأخرى . إن تأنيبات جونسون تنطبق على أغلب الشعر الدينى الذى كتب منذ ذلك الحين ، فضلا عن شعر عصره . وما يوهن من إدانته هو افتقاره إلى أى تمييز بين الشعر الدينى للعبادة العامة والشعر الدينى للخبرة الشخصية . ففى الترنيمة والنشيد وترنيمة القداس يكون تقحم الخبرة الشخصية وقاحة . وربما لهذا السبب كان شعر العبادة العامة فى خير أحواله فى فصاحة اللغة اللاتينية اللاشخصية . من الحق أن بعض الشعر الدينى التعبدى يلوح مشروعا ، بدرجة مساوية ، فى كلا السياقين . فبعض قصائد جورج هربرت تظهر فى كتب الترانيم ، ومع ذلك أشعر دائما أنها أقل إرضاء كترانيم من قصائد واتس ، لأنى أعى دائما شخصية هربرت ، ولا أعى قط أى شخصية لواتس . بيد أن أغلب الشعر التعبدى للقرن الثامن عشر ليست فيه مزية النوع الأول ولا الثانى . إن الأسباب فى أن شعرا جيدا من هذا النوع لم يكتب ، والأسباب فى أن جونسون لم يتمكن من تبين إمكانه ، متصلة بحدود الحساسية الدينية لذلك القرن . وأنا أقول : حدود ، بدلا من نقص الحساسية، لأنه لا يمكن لأحد أن يقرأ **صلوات وتأملات** جونسون ، أو **النداء الجاد** للو ، دون أن يقر بأن لهذا العصر أيضا آثاره من التعبد الدينى .

- ٢ -

لست أنوى أن أناقش شعر القرن الثامن عشر عموما ، أو حتى أناقش ترجمات جونسون لحياة دريدن وبوب إلا كى أستخلص منهما بعض تقريرات تشير إلى نظرية

جونسون النقدية . ولابد لى من أن أقول شيئا عن شعر جونسون على أساس المبدأ الذى أكدته : وهو أننا لا نستطيع أن نفهم نقد شاعر الشعر إلا من حيث علاقته بالشعر الذى يكتبه . وعن قصائده الأقصر ، فإن كل ما يمكننا أن نقوله عن أغلبها هو أنها تملك تلكما الصفتين اللتين كان جونسون يعتقد أنهما كل ما يمكن أن يطلب من القصائد القصيرة : الترتيب والأناقة . وإحداها ، قصيدة **الواحد والعشرون المرتقبة طويلا** ، يمكن أن تقدم مقارنة شائقة - ليست فى غير صالح جونسون - مع **فتى من شروبشير** . إن نظم هاوسمان مرتب وأنيق هو الآخر ، ولكن فى صدد معجم ألفاظ الشعر والتهذيب - وهما اثنان من معايير جونسون كما سنرى - فقد نسلم بأن قصيدة جونسون هى الأكثر تفوقا . والقصيدة الوحيدة فيما أظن من قصائد جونسون القصيرة ، التى هى أكثر من مرتبة وأنيقة ، والوحيدة التى تصنع شيئا ما كان أحد قبله ليستطيع أن يصنعه ، وليس بوسع أحد ممن تلوه أن يباريه فيها ، هى قصيدته عن وفاة دكتور ليفيت الرجل «الحكيم فى غير شهرة والرحيم فى خشونة» - وهى قصيدة فريدة فى حنانها وتقواها وحكمتها . والقصيدتان اللتان لابد لاسم جونسون كشاعر من أن يرتكز عليهما هما : **أباطيل الأمانى الإنسانية ولندن** . إن **لندن** تتكون من ٣٦٤ بيتا ، **وأباطيل الأمانى الانسانية** من ٣٦٣ بيتا . وقد كان جونسون شاعرا تأمليا ما كان ليسعه أن يعبر عن نفسه تعبيرا كاملا فى قصيدة أقل طولا . ولما كان شاعرا تأمليا فحسب لم تكن لديه موارد قصيدة أوسع مدى .

وفى قصيدة **لندن** أبيات وقطع فاتنة ، ولكنها لا تلوح لى ناجحة ككل . فالزمان والمكان ، أو فاتحة القصيدة ، مصطنعان . وإنه لمن الممل أن نجد هجاء الحاضرة ممثلا فى كلام «طاليس المساء إليه» لصديق يودعه فى جرنتش إذ يدخل الزورق إلى السفينة التى ستقله إلى منفاه الاختيارى فى پمبروك شير . ثمة ، كما فى مواضع أخرى من القصيدة ، ريبة زيف . لقد رغب جونسون فى كتابة أهجية على طريقة چوڤنال لكى يستنكر شر لندن . ولكن أن يفكر جونسون فى مبارحة لندن إلى رعن سان ديڤيد البعيد أمر غير متسق مع شخصيته ، ومع عواطفه التى اعترف بها فيما تلا من حياته إلى الحد الذى لا يمكننا معه أن نصدق أنه يعنيه . لقد كان آخر رجل يمكنه أن ينزل فى سان ديڤيد ، أو يتذوق نواحى جمال تلك البقعة الرومانتيكية ، عندما وصل إليها .

لأنه من ذا الخليق أن يبارح ، دون رشوة ، أرض هايبرنيا

أو يستبدل بصخور اسكتلندا الاستراند ؟

والإجابة : هو صمويل جونسون ، إن كان هناك أحد . قد تبدو هذه اعتراضات عيابة . ولكنها تؤكد شكي في أن يكون جونسون هو الرجل الصحيح لكتابة الأهاجي. كان جونسون أخلاقيا وكان يفتقر إلى خفة قدسية من لون معين ، هي التي تجعل أبيات الناظمين الهجائيين الإنجليز العظماء ترمى الشرر . إن الحنق قد يصنع شعرا ، ولكنه ينبغي أن يكون حنقا مسترجعا في هدوء . وفي قصيدة «لندن» أشعر بأن ما يقدم إنما هو حنق مصطنع بدلا من حنق حقيقي مسترجع .

* * *

«إن مهمة الشاعر هي أن يفحص النوع لا الفرد ، وأن يلاحظ الخصائص العامة والمظاهر البارزة . إنه لا يحصي خطوط الخزامي أو يصف الظلال المختلفة لخضرة الغابة . وإنما يعرض ، في لوحاته للطبيعة ، الملامح البارزة واللافتة للنظر التي تستدعي الأصل إلى كل عقل ، وعليه أن يهمل الفوارق الأدق التي قد يلاحظها هذا ، ويغفل عنها ذاك ، وذلك من أجل الخصائص التي تتبدى لليقظ والغافل على السواء» .

* * *

وفي قصيدة «**أباطيل الأماني الإنسانية**» عثر جونسون على الخيط المثالي لقدراته : إن الفكرة التي يومىء إليها العنوان لم تكن بالجديدة ، ولا هي كانت كذلك قط . غير أن هذا ليس أمرا لازما أو حتى مستحسنا في قصيدة من هذا النوع : فالشيء الأساس هو أن تكون فكرة لا يشك فيها القارئ لحظة . وفي هذا الصدد نجد أن «أباطيل الأماني الإنسانية» ، باعتبارها قصيدة تأملية ، متفوقة على «مرثية» جراي ، لأن هذه القصيدة الأخيرة تحتوي على فكرة أو فكرتين ربما لم تكونا بالغتي السداد : فإن احتمال أن يضم فناء الكنيسة الريفية أو فناء أي كنيسة جثمان من كان يمكن أن يكون كهامدن ، أو ملتون ، أو كروموبل احتمال بالغ الضآلة . بديهي أن جراي ليس ، في هذه القصيدة ، تأمليا خالصا بحال من الأحوال : فإن ما تكسبه «المرثية» من وصفها وابتعاثها لمناظر انجلترا الطبيعية كلها أمور بالغة الأهمية . ومن ناحية أخرى فلو كان جونسون قد اقتصر على ما هو عام ، ولم يدعمه بأمثلة ، لما بقي سوى القليل من «أباطيل الأماني الإنسانية» . ومن بين هذه الأمثلة نجد أن القطعة الخاصة بتشارلز السويدي هي أحظاها بالإيراد ، وأشدها تماسكا . إن هذه الأبيات الاثنين والثلاثين تؤلف فقرة هي في حد ذاتها كاملة من حيث الشكل : المنحنى الصاعد للطموح ، والكارثة المفاجئة ، والانحدار والانحطاط البطيء ، التي نرى الفاتح من خلالها :

قضى على ملتمس فقير أن ينتظر

بينما تقاطع بعض السيدات بعضا ويتجادل العبيد

وهو ما يبلغ ذروته فى

ساحل قاحل ،

وقلعة صغيرة ، ويد مريبة .

غير أن هذه القطعة ليست بالتى تحتفظ بقيمتها الكاملة حين تستخرج ، وإنما هى تتطلب ما يسبقها وما يليها ، ولا تتخذ مكانها المناسب إلا فى القصيدة الكاملة.

إن الشعر العظيم الذى من نمط قصيدة «أباطيل الأمانى الإنسانية» نادر ، ونحن لا نستطيع أن نلوم جونسون لأنه لم يكتب المزيد منه وذلك عندما نرى مدى ندرة الشعر الذى من هذا النمط . ومع ذلك فإن هذا الطراز من الشعر لا يستطيع أن يرتفع إلى أعلى المراتب . إنه بحكم طبيعته ذاتها أقرب إلى البناء الفضفاض . فالفكرة تقدم فى البداية . ولما كانت فكرة ينعقد الإجماع على تقبلها فإنه لاسبيل لإنمائها إلا قليلا ، وكل ما يمكن إنما هو تنويعات على اللحن الواحد . لم يكن جونسون يملك موهبة البناء . ولكى نجد بناء أشد تنميقا – وأنا أعد البناء عنصرا هاما فى الإنشاء الشعرى – يحتاج الشاعر إلى مجموعة متنوعة من الملكات : وصفية وقصصية ودرامية . ونحن لا نتوقع عادة من القصيدة المنظومة فى أبيات زوجية مقفاة أن تكون بالغة الحد إحكام تركيب ، وهى التى كثيرا ما يلوح أنها – لولا ما يريد المؤلف أن يقوله – يمكن أن تبدأ أو تنتهى فى أى مكان .

بيد أن ثمة قصيدة ، من تأليف معاصر لجونسون وصديق له ، على درجة عالية من التنظيم . إنى أضع **القرية المهجورة** فى مرتبة أعلى من أى قصيدة لجونسون أو لجراى . ففى قصيدة جولد سميث يتمثل فن الانتقال فى كماله . ولو أنك فحصتها فقرة فقرة لوجدت دائما تحولا ، فى اللحظة الصحيحة بالضبط ، من الوصفى إلى التأملى إلى الشخصى إلى التأملى مرة أخرى إلى المنظر الطبيعى بشخوصه إلى رسم الأفراد (الكاهن ومعلم المدرسة) ببراعة وإيجاز قل أن نجد لهما ضريبا منذ تشوسر . وهذه الأجزاء متناسبة على النحو الأمثل . وأخيرا فإن الفكرة ، على حين أنها تعادل فكرة جونسون نيلا للقبول ، أصل وهى تنبؤية أيضا .

سيىء هو مصير الأرض ، وإنها لتقع فريسة للشرور المسرعة

حيث تتراكم الثروة ، ويتدهور الرجال .

وقد قمت بهذا الاستطراد لأنى لا أظن أن جونسون يبين عن قدرة عظيمة على البناء ، ولأنى لا أظن أنه يتبين أهمية النظر إلى البناء عند تقييم قصيدة من القصائد . وأنتقل الآن إلى استعراض خصائص القصيدة الجيدة التى يكشف عنها جونسون فى شعره ، ويزكيها بوجه خاص فى عمل سواه .

كان جونسون يعلق أهمية على **الأصالة** . والأصالة مصطلح من تلك المصطلحات العديدة التى قد يتغير معناها من جيل إلى جيل ، ولابد لنا من أن نعنى بفحص ما كانت تعنيه عند جونسون . إن استخدامه للكلمة يتمثل فى القطعة التالية من ترجمته لحياة تومسون :

«وككاتب ، فإن تومسون جدير بثناء من أعلى نوع : إن طريقة تفكيره وتعبيره عن تفكيره أصيلان . وليس شعره المرسل هو شعر ملتون المرسل ، أو شعر أى شاعر آخر ، بأكثر مما كانت إيقاعات بريور هى إيقاعات كاولى» .

* * *

والأصالة توجد هنا فى «نمط من التفكير والتعبير» . غير أنه لا حاجة بالتفكير نفسه إلى أن يكون جديدا أو عصيا على الإدراك والقبول . فهو قد يكون – وهو بالنسبة لجونسون فى أكثر الأحيان – الشائع أو فكرة هى حين تدرك سرعان ما تنال القبول إلى الحد الذى يتعجب معه القارئ لأن فكره ، هو نفسه ، لم يتجه إليها . إن الأصالة لا تتطلب رفضا للمواضعات ، فنحن قد تعودنا ، أثناء القرن الأخير وأكثر ، على فوضى الأساليب الفردية إلى الحد الذى قد ننسى معه أن الأصالة لها من الدلالة فى الفترات المستقرة مثل ما لها فى فترات التغير المستمر . لقد تعودنا على اختلافات الأسلوب الشعرى التى يدركها كل إنسان إلى الحد الذى قد نكون معه أقل حساسية للتنويعات الأشد رهافة داخل الشكل ، وهو ما يدركه العقل والأذن المتعودان على ذلك الشكل . غير أن الأصالة عندما تغدو هى الفضيلة الوحيدة ، أو أكثر الفضائل نيلا للتقدير فى الشعر ، قد تتوقف عن أن تكون فضيلة على الإطلاق . وعندما يتوقف عدة شعراء ، وكذلك مجموعات المعجبين بهم ، عن أن يشتركوا فى أى معايير للنظم ، أو أى تطابق فى الذوق ، أو أى معتقدات ، فقد يتدهور النقد حتى يغدو إعلانا عما يفضله الناقد . والأصالة التى يوافق جونسون عليها إنما هى أصالة محدودة بالصفات الأخرى التى يتطلبها .

كان جونسون يعلق أهمية على **التهذيب** . وقد غدا هذا الاصطلاح موضعا

للسخرية رغم أن ما يعنيه قد يكون شيئا ليس بوسعنا قط أن نهرب منه . أما كون الشعر يعلم الحكمة أو يغرس الفضيلة فأمر يلوح لأغلب الناس قيمة ثانوية تماما أو حتى خارجية . وعند البعض يلوح غير متمش مع وظيفة الشعر الحقة . غير أنه يجمل بنا ، أولا ، أن نلاحظ أن جونسون ، حين تكون حاسته النقدية منتبهة ، لا يعمد قط إلى المبالغة فى قيمة إحدى القصائد لأنها تعلم أخلاقيات نقية فحسب . لقد كان يعتقد أنه يجمل بالقصيدة أن تكون شائقة ، وأن تمنح متعة فورية . ومن المحقق أنى إخال أنه يبالغ فى تقرير هذا المطلب عندما يقول فى ترجمته لحياة كاولى :

«على كل ما يجهر بأنه يفيد من طريق الامتاع أن يمتع فورا . إن مسرات الذهن تتضمن شيئا مفاجئا غير متوقع ، وعلى ما يرفع أن يدهش أيضا . إن ما يدرك على درجات بطيئة قد يرضينا إذ يجعلنا نشعر بالتحسن ، ولكنه لن ينقل إلينا قط حسا بالمتعة» .

وأنا أوافق على أن القصيدة التى لا تحدث فينا انطباعا فوريا والتى لا تستأثر بانتباهنا ، على أى نحو من الأنحاء ، ليس من المحتمل أن تهزنا فيما بعد . غير أنه لا يلوح لى أن جونسون يترك مجالا لإمكانية أى نمو أو اتساع لنطاق المتعة والإدراك التدريجى لنواحى جمال جديدة تنبع من ازدياد المعرفة ، ولا هو يترك مجالا لنضج القارئ ونمو حساسيته من خلال الخبرة الأعمق ، والمعرفة الأوسع . ولم أورد جملته ، على أية حال ، لأختلف معها وإنما لأشير إلى الصرامة التى ترتبط بها المتعة والتهذيب فى ذهن جونسون . إنه يتحدث عن «ما يجهر بأنه يفيد من طريق الإمتاع» ويقول إن «ما يسمو (بالقارئ) لابد دائما أن يدهشه» . إن التهذيب ليس إضافة منفصلة عن القصيدة ، وإنما هو أساس لها بصورة عضوية» . فنحن لا نمر بخبرتين **اثنتين** ، إحداهما متعة والأخرى تهذيب : وإنما هى خبرة واحدة نحللها إلى مكوناتها .

وفى حكمنا على بقاء أصول ناقد ينتمى إلى عصر بالغ الاختلاف عن عصرنا ينبغى علينا باستمرار أن نعيد تفسير لغته طبقا لموقفنا . وأنا أعتقد أن «التهذيب» ، بأكثر المعانى عمومية ، لا يعنى إلا أنه ينبغى علينا أن نستمد من الشعر الجيد ، ومن الشعر العظيم يقينا ، فائدة ما بالإضافة إلى المتعة . ولو أننا طابقنا بين «التهذيب» وإذاعة الأفكار الخلقية الشائعة فى عصر جونسون – وهى أفكار قد يذهب المسيحيون إلى أنها مشوبة بالربوبية ، وقد يذهب آخرون إلى أنها مسيحية أكثر مما ينبغى – فسنكون قد فشلنا فى أن ندرك أن أفكارنا عن التهذيب هى التى تغيرت . وعندما قال ماثيو أرنولد إن الشعر نقد للحياة فإنه كان محافظا على معيار التهذيب . بل إن مذهب

«الفن للفن» ليس إلا تنويعا على هذا المعيار ، فى ثياب احتجاج . وفى عصرنا نجد ان الدفاع عن الشعر كبديل للدين والمحاولة التى لا تنجح على الدوام أو لا تفيد الشعر للتعبير عن فلسفة اجتماعية أو فرضها نظما إنما يومىء إلى أن محتوى «التهذيب» هو وحده الذى يتغير .

وعلى ذلك فإننا إذا سمحنا لاصطلاح «تهذيب» بكل المرونة التى يقدر عليها للاح أنه لا يجاوز أن يكون تأكيدا لأنه يجمل بالشعر أن يكون ذا قيمة جدية بالنسبة لقارئه : وهو فرض لن ينكره أحد ، ومن ثم فإنه لا يكاد يحتاج إلى تأكيد . وستنصب مخالفتنا الوحيدة على أنواع المحتوى الذى نعتبره مهذبا . ولكن الصعوبة الحقيقية التى تواجهنا فى حالة رأى جونسون إنما هى صعوبة من نوع مختلف . فنحن نفرق ، بوضوح أكبر ، بين نية الكاتب الواعية وتأثير عمله . إننا لا نثق بالشعر الذى يرمى مؤلفه عمدا إلى الإرشاد أو الإقناع . وهذه التفرقة لا تشكل واحدا من المبادئ الشائقة فى تفكير جونسون . وهو على أية حال ، فيما أعتقد ، معنى حقيقة بأخلاقية القصيدة لا بالخطط الخلقية للشاعر .

* * *

يقول جونسون فى ترجمته لحياة ملتون : «يرى بوسى أن أول مهمة للشاعر هى أن يجد **مغزى خلقيا** ، تمثله خرافته وتوطده فيما بعد . ويلوح أن هذه هى العملية التى كان يعمد إليها ملتون وحده : فالمغزى الخلقي لسائر القصائد عارض وتالٍ ، أما فى قصيدة ملتون وحدها فهو أساسى وباطن» .

وأظن أن هذا التقرير يصدق على ملتون ، رغم أنه لو كان جونسون أكثر معرفة بدانتى لما أخذ ملتون كمثال فريد . ومهما يكن من أمر ، فيبدو أن هذا يبين أن ما يشوق جونسون هو قدرة القصيدة على التهذيب أكثر مما هو نية الشاعر المقصودة.

بديهى أننا جميعا نتأثر – من حيث درجة انجذابنا إلى أى عمل فنى بعينه – بتعاطفنا أو نفورنا من أفكار مؤلفه ، فضلا عن شخصيته . إننا نسعى ، ولابد لنا فى عصرنا من أن نسعى ، إلى التوصل إلى تقييم عادل للامتياز الفنى . ولو كنا قد عشنا ، مثل جونسون ، فى عصر وحدة نسبية ، وافتراضات انعقد الرأى على قبولها ، لكان من المحتمل أن نكون أقل اهتماما ببذل هذا المجهود ولو أننا كنا متفقين على طبيعة العالم الذى نعيش فيه ، وعلى مكان الإنسان فيه ، وعلى قدره . ولو أننا كنا متفقين على ما نعنيه بالحكمة وعلى الحياة الصالحة للفرد والمجتمع لطبقنا على الشعر أحكاما خلقية بنفس الثقة التى كان جونسون يطبقها . غير أنه فى عصر لا يحتاج فيه كاتبان للاتفاق

على أى شىء ، عصر ينبغى علينا أن نسلم فيه دائما بأن الشاعر الذى يعتنق وجهة نظر فى الحياة نعتقد أنها مخطئة قد ينظم شعرا أفضل كثيرا من ذلك الذى ينظمه شاعر آخر لا تختلف وجهة نظره عن وجهة نظرنا ، نضطر إلى هذا التجريد : وإذ ننظر إليه نجد ما يغرينا بأن نتجاهل - على نحو سيء النتائج - القيمة الخلقية للشعر كلية . وهكذا فإننا فى مواجهة نظرة أحد الشعراء إلى الحياة لا نجنح إلى أن نسأل : «أهى صادقة ؟» وإنما نسأل : «أهى ذات أصالة ؟» .

* * *

لقد كان وردزورث مصيبا فى إدراكه أن لغة الأدب لا ينبغى أن تفقد اتصالاتها بلغة الكلام ، ولكن معياره للمعجم اللفظى الصحيح فى الشعر لم يكن أشد نسبية من معيار جونسون . ونحن ، على النقيض من ذلك ، ينبغى أن نكون قادرين على أن نتبين أنه ينبغى أن يكون فى كل عصر معيار للمعجم اللفظى الشعرى الصحيح لا يتطابق مع الكلام الشائع ، ولا يكون بالغ البعد عنه . وينبغى أن نسلم بأن المعجم اللفظى الصحيح فى الشعر ، بعد خمسين سنة من الآن ، لن يكون هو نفس المعجم اللفظى الذى نستخدمه اليوم . أعنى أن كلمات الشعر ومعجمه اللفظى وقواعده النحوية لا يمكن أن تكون مطابقة لما نجده فى النثر . وفى صدد اختيار الكلمات يظل قيد جونسون صادقا : إن «الأصوات التى نسمعها فى مناسبات تافهة أو خشنة» ينبغى أن تجتنب - وإن كان ينبغى لى أن أضيف : إلا إذا كان هدف الشاعر هو أن يقدم شيئا تافها أو خشنا ، وأن «الكلمات التى نكاد نكون جاهلين بها ، حيثما وردت ، توجه إلى ذاتها الانتباه الذى كان ينبغى أن تنقله إلى الأشياء» وإن كان ينبغى لى أن أضيف : إلا إذا كانت الكلمة هى الكلمة الوحيدة لذلك الشىء ، أو إذا كان هدف الشاعر هو أن يوجه الانتباه إلى الكلمة .

إن نقد معجم ألفاظ شعر القرن الثامن عشر شىء ، ونقد نظرية القرن الثامن عشر فى معجم ألفاظ الشعر شىء آخر . وينبغى أن نتذكر إنه إذا لم يكن هناك «معجم ألفاظ للشعر» معترف به فلن يكون لدينا معيار لنقد الكتابة الجيدة والرديئة فى الشعر : وإنكارك أن ثمة أى أسلوب مشترك صحيح خطير كإصرارك على أن الأسلوب الشعرى لعصرنا ينبغى أن يكون هو نفس أسلوب القرن التاسع عشر . وإن مصطلحنا اللفظى الحديث ليسمح بعدة كلمات جديدة نسبيا قد كانت خليقة بأن تلوح لجونسون همجية .

* * *

وليس من النادر أيضا أن تكون معرفة الناقد بآراء المؤلف مستقاة من مصادر غير القصيدة المعينة الموضوعة أمامه كيما ينقدها ، وأن يؤثر ذلك في حكمه على تلك القصيدة . أما السؤال عما إذا كانت القصيدة قد كتبت على نحو طيب أو ردئ ، وما إذا كان يمكن تحسينها ، وما إذا كانت محاط النغم فيها موسيقية ، وما إذا كان اختيار ألفاظها دقيقا ومتقنا ، وما إذا كانت صورها قد عثر عليها على نحو موفق ووزعت على النحو المناسب ، وما إذا كان بناء جملها صائبا ، وما إذا كانت انتهاكات البناء الطبيعي فيها مبررة : مثل هذه الأسئلة تتجنب وكأنها توجه شكنا إلى أن السائل متحذلق . والنتيجة في أغلب الأحيان إنما هي تعليق لا قيمة له بالنسبة للمؤلف ، إلا أنه قد يكون – إذا كان محبذا – بمثابة إعلان جيد (عن العمل) . إنه نقد من نوع الحملات الانتخابية التي يقوم بها مراجعو الكتب لهذا الشاعر أو ضده .

أما أنه ليس هناك ، اليوم ، معيار مؤكد للذوق في الشعر فذاك ، جزئيا ، نتيجة لأوضاع المجتمع ولأصول تاريخية لا سبيل لنا إلى التحكم فيها ، ولسنا مسئولين عنها . وربما كان أقصى ما بوسعنا أن نفعله ، وما يستحق أن نفعله ، هو أن نتعلم كيف نعترف بالمنافع التي تعود على الكاتب وعلى ناقده من وجود **أسلوب مشترك** في الشعر . فالحق إنه فقط عندما يكون هناك أسلوب مشترك معترف به ، لا يجوز للشاعر أن يبتعد عنه أكثر من اللازم دون لوم ، يمكن أن يكون لمصطلح «المعجم الشعرى» ، أى معنى غير معناه الانتقاصي . وعندما توجد مثل هذه المعايير لأسلوب مشترك يجد الكاتب الراغب في بلوغ الأصالة نفسه مجبرا على أن ينتبه إلى ظلال التفرقة الأشد رهافة . فأن يكون المرء أصيلا ، في نطاق حدود للياقة ثابتة ، قد يتطلب من الموهبة والجهد أكثر مما يتطلبه أن يكتب كل امرئ على النحو الذى يهواه ، وحينما يكون أول ما ينتظر منه هو أن يكون مختلفا – فاضطرار المرء إلى أن يعكف على الظلال الأشد رهافة يلزمه بأن يناضل من أجل الدقة والوضوح : وثمة قدر كبير مما توجه إليه تهمة الغموض الإرادى ، من جانب الكتاب المحدثين ، هو نتيجة للافتقار إلى أى أسلوب مشترك وما يستتبعه ذلك من صعوبة التوصيل . وهذه الظروف تشجع أيضا على ازدهار شيء برز فيه شعر جونسون الخاص ، في أحسن حالاته ، وهو **الفصاحة** . إن الفصاحة فضيلة ترتبط بالخطابة العظيمة : وينبغي أن يفرق بينها وبين نوع الخطابة السياسية الأدنى مرتبة والأشيع بكثير ، وذلك باختبار توسلها إلى العقل وإلى الحساسية ، وتجنبها التوسل إلى الأهواء الأشد خشونة والأكثر قابلية للاشتعال . إن الفصاحة هي تلك الصفة التي تستطيع أن تحرك انفعالات الذكي والحصيف . ولكننا ، على صعيد الشعر ، نجد أنه ليس كل شعر يحقق هذا فصيحا بالمعنى الذى أستخدم به هذه الكلمة . إن

الشعر لا يكون فصيحا إلا إذا كان الشاعر يتوسل إلى انفعالات يستطيع الذكى والحصيف معا أن يخبراها أو بمعنى آخر فهو لا يتوسل إلى قارئ واحد وإنما إلى جمهور . وهى ليست فضيلة كلية فى الشعر . فهى فعالة فى تحقيق بعض النتائج وغير قادرة على تحقيق نتائج أخرى . ولكن أغلب الشعراء العظماء قد كشفوا عنها حين كانت المناسبة تستدعى ذلك . وهى متصلة بتلك القوة الفريدة فى شعر جونسون وجولد سميث ، كما فى شعر دريدن وبوب من قبلهما ، والتى قد يكون لى أن أشير إليها بقولى إن كل كلمة وصفة تمضى مباشرة إلى هدفها . وكثير من الشعر التالى ، حين نقارنه بشعرهما ، قد استخدم الكلمات لأجل نغماتها الفوقية وتداعياتها وقدرتها اللامحدودة على الإيحاء . وقد فعل أعظم الشعراء هذا أيضا . فعلينا أن نسلم بأن من الممكن أن نخطئ إذا نحن قصرنا اهتمامنا على هذا النوع من استخدام الكلمات أو ذاك .

* * *

فى عصر كعصرنا يفتقر إلى معايير مشتركة يحتاج الشعراء إلى أن يذكروا أنفسهم بأنه ليس يكفى أن يعتمدوا على تلك الملكات المركوزة فيهم ، والتى يمارسونها بيسر ، وإنما يحتاجون إلى أن يذكروا أنفسهم أن الشعر الجيد ينبغى أن يكشف عن صفات عديدة متناسبة ، من بينها المعنى الصائب . وينبغى عليهم أيضا أن يستخدموا مقدرتهم على الحكم ليكتشفوا بأنفسهم منابع قوتهم ، وضعفهم ، ويحدوا من سرف قوتهم ويتجنبوا المناسبات التى لا تكشف إلا عن ضعفهم وأذكر أنى سمعت ذات يوم أن لاعبة تنس مشهورة قالت إنها استفادت من كونها ضعيفة ، بطبيعتها وفى ضربات معينة ، حيث أن الجهد الذى كانت تبذله للتغلب على هذا النقص ، واحتيالها على ألا ينكشف قدر المستطاع ، زاد من براعتها بدرجة عالية . ثمة هنا شيء يجمل بالشعراء أن يتدبروه .

إن الفحص الكامل لنقد جونسون خليق أن يتطلب ، أولا ، دراسة لخلفية القرن الثامن عشر ، وثانيا : دراسة لجونسون ذاته ، لا باعتباره موضوعا للنوادر وإنما فى أعماله الأخرى وفى آرائه الدينية والسياسية . وأخيرا ، دراسة أكثر تفصيلا لنقده للشعراء الأعظم ممن وقعوا فى نطاق ملاحظته : شكسبير وملتون ودريدن وبوب وجراى . ويتطلب هذا العمل من العلم أكثر مما أدعيه . وكل ما أريده هو أن أوحى لدارس الشعر الإنجليزى ونقد الشعر أن هاهنا موضوعا يستحق من الفحص الجاد أكثر مما تلقى حتى الآن . وفى الختام أود أن ألخص تلك النقاط التى يلوح لى أن لها صلة خاصة بنقد الشعر فى زماننا .

* * *

لا حاجة بنا إلى أن نتقبل كل أحكام جونسون ، أو أن نوافقه على كل آرائه ، كيما نستمد هذا الدرس . ولا نحن بحاجة إلى أن نبالغ فى تقدير شعر تلك الفترة التى قد يصلح اسما دريدن وجونسون لرسم حدودها غير أنه من بين تنوعات العماء الذى نجد أنفسنا غارقين فيه اليوم هناك عماء اللغة الذى لا يمكننا أن نتبين معه أى معايير للكتابة ، كما أن هناك لامبالاة متزايدة بعلم تاريخ الكلمات ، وتاريخ استخدامها . ونحن بحاجة إلى من يذكرنا المرة تلو المرة بمسئولية شعرائنا ونقادنا عن المحافظة على اللغة .

من "بيرون"*

(١٩٣٧)

إن الحقائق الخاصة بجزء كبير من حياة بيرون قد أحسن تقديمها ، في السنوات القليلة الأخيرة ، سيرهارولد نيكولسون ومستر كوينل اللذان زودانا أيضا بتفسيرات متفقة تجعل شخصية بيرون أقرب إلى فهم هذا الجيل . ولم يقدم حتى الآن مثل هذا التفسير لشعر بيرون في عصرنا . فخارج الجامعات وداخلها نوقش ورد زورث وكولردج وشلي وكيتس من وجهات نظر متنوعة ، بينما ظل بيرون وسكوت راقدين في سلام . ومع ذلك فإن بيرون خليق بأن يلوح ، على الأقل ، أبعدهم عن تعاطف كل ناقد بقيد الحياة . وإنه ليكون من الشائق إذن أن تتوافر لدينا نصف دزينة من المقالات عنه لكي نرى أي اتفاق يمكننا الوصول إليه . والمقالة الحالية محاولة لبدء عملية دحرجة الكرة هذه .

وثمة صعوبات مبدئية عديدة . فإنه لمن الصعب أن نرجع نقديا إلى شاعر كان شعره - وإخال أنه قد كان كذلك بالنسبة لكثير من معاصرينا باستثناء أولئك الذين كانوا أصغر سنا من أن يقرأوا أي شعر ينتمي لتلك الحقبة - هو أول مبعث لحماستهم في صباهم . فإن استماع المرء إلي حكايات من طفولته الخاصة من قريب أكبر سنا أمر ممل عادة : وإن العودة - بعد سنوات عدة - إلى شعر بيرون لتقترن باكتئاب مشابه : إن صورا تطفر إلي الذهن ، وكذلك ذكرى بعض المنظومات ، على طريقة «دون چوان» مصطبغة بذلك الانقشاع للأوهام وتلك الكلبية اللذين لا يتوافران إلا في سن السادسة عشرة ، التي ظهرت في مجلة المدرسة . وثمة عقبات أشد موضوعية ينبغي التغلب عليها . فحجم شعر بيرون يبعث على الأسى وذلك من حيث تناسبه مع نوعيته ، وإن المرء لخليق بأن يظن أنه لم يمح قط سطرا واحدا مما كتب . ومع ذلك فإن ضخامة الحجم أمر محتوم في شاعر من نوع بيرون وإن غياب العنصر الهدام عن إنشائه

(*) من مقالته «بيرون» وقد نشرت في كتاب «من آن إلى ڤيكتوريا» وهو مجموعة مقالات حررها بونامي دوبريه ونشرتها دار «كاسل آند كمباني» ١٩٣٧ .

ليومئ إلى نوع الاهتمام ، ونوع اللامبالاة اللذين كان يستشعرهما نحو الشعر . وقد صرنا نتوقع من الشعر أن يكون شيئا بالغ التركيز ، شيئا مستقطرا ، غير أنه لو كان «بيرون» قد استقطر شعره لما بقى منه شيء . وعندما نرى ، على وجه الدقة ، ما كان يفعله فبوسعنا أن نرى أنه قد أنجزه على خير ما كان يمكن أن ينجزه . وفى أغلب قصائده القصيرة يشعر المرء بأنه يؤدى شيئا كان بمستطاع «توم مور» أن يؤديه بنفس الجودة ، أو على نحو أفضل . أما فى قصائده الأطول فقد أنجز شيئا لم يدانه فيه أى شخص وإنه لمن المرغوب فيه أحيانا أن ندنو من عمل شاعر لا يحظى بالرضا البتة من طريق درب غير مألوف . ولئن كان دربى إلى «بيرون» دربا لا يوجد إلا فى ذهنى فسيصوبنى فى ذلك نقاد آخرون : على أنه فى كل حال ، قد يقلب التحيزات ، ويشجع الرأى على أن يكون ذاته من جديد . وعلى ذلك فإنى أقترح أن ننظر إلى «بيرون» من حيث هو شاعر اسكتلندى – وأنا أقول Scottish ولا أقول Scots ما دام يكتب بالإنجليزية . وقد كان الشاعر الوحيد فى عصره الذى يمكن أن يعد منافسا له ، وشاعرا كان يتحدث عنه دائما بأعلى درجات الاحترام ، هو السير «ولتر سكوت» . لقد كنت أرى دائما ، أو يخيل إلى أنى أرى ، فى التمثالين العلويين لهذين الشاعرين تشابها معينا فى شكل الرأس . إن هذه المقارنة لتشرف «بيرون» . وأنت عندما تفحص الوجهين لا تجد شبها أكثر من ذلك . ولو كان المرء شخصا يحب أن يكون محاطا بالتماثيل لكان تمثال سكوت شيئا يمكن للمرء أن يعيش معه . إن ثمة جوا من النبل يحيط بذلك الوجه ، جوا من الرفعة ومن تلك السكينة الداخلية – التى ربما كانت لا شعورية – التى يملكها كتاب عظماء هم أيضا عظماء كبشر . ولكن «بيرون» – ذلك الوجه المكتنز ، الموحى بميل إلى البدانة ، وذلك الفم الحسى الضعيف ، وذلك الهوان القلق فى التعبير ، ثم ما هو أسوأ الأمور جميعا : تلك النظرة العمياء الموحية بوعيه بجماله . إن تمثال «بيرون» إنما هو تمثال رجل يلعب ، إلى آخر بوصة فيه ، دور ممثل المآسى المتجول . ومع ذلك فقد كان اصطناع دور الممثل على هذا النحو الدائم هو الذى مكن «بيرون» من أن يصل إلى ضرب من المعرفة : المعرفة بالعالم الخارجى الذى كان عليه أن يعرف شيئا عنه لكى يلعب دوره فيه ، وعن ذلك الجزء من نفسه الذى كان دوره . لقد كانت معرفة سطحية ، بطبيعة الحال ، ولكنها دقيقة على قدر ما تمضى .

وعن الصفة الاسكتلندية الموجودة فى شعر بيرون ، سأتحدث عندما أصل إلى قصيدته «دون چوان» . غير أن ثمة جانبا بالغ الأهمية من تكوين بيرون قد يكون من الملائم أن نذكره قبل أن ننظر فى شعره ، وأظن أن سلالته الاسكتلندية هى مصدر مادته ، وذلك هو نزعته الشيطانية الفريدة ، واستمتاعه بأن يتخذ وضع المخلوق الذى

حلت عليه اللعنة – وبأن يقدم براهين على لعنته هذه أقرب إلى أن تكون بشعة . والآن فإن نزعة بيرون الشيطانية أمر بالغ الاختلاف عن أى شىء أنتجه العذاب الرومانتيكى (كما يسميه مستر پراتس) فى الأقطار الكاثوليكية ، ولست إخال أنه قد اشتق بسهولة من التراضى المريح بين المسيحية والوثنية الذى توصل إليه فى انجلترا ، والمتسم بالطابع الإنجليزى على نحو مميز وإنما هو أمر لا يمكن أن ينتج إلا عن الخلفية الدينية لشعب ضرب بجذوره فى اللاهوت الكالڤنى .

إن نزعة بيرون الشيطانية – إذا كانت ، بالتأكيد ، تستحق هذا الاسم – كانت نمطا مختلفا . فقد كان ، إلى حد ما ، يشارك شلى موقفه البروميثى ، ويشارك الرومانسيين عاطفتهم نحو الحرية . وقد اصطلحت هذه العاطفة ، التى ألهمته انفجاراته الأكثر سياسية ، مع صورته فى نظر نفسه ، كرجل فعل ، على تحقيق مغامرته فى بلاد اليونان . وإن موقفه البروميثى ليندمج فى موقف شيطانى (ملتونى). إن التصور الرومانتيكى لشيطان ملتون إنما هو تصور شبه پروميثى ، وهو ينظر أيضا إلى الكبرياء على أنه فضيلة . وإنه لمن الصعب أن نقرر ما إذا كان بيرون رجلا متكبرا ، أو رجلا يحب أن يظهر فى دور المتكبر – فإن احتمال اجتماع الاتجاهين فى نفس الشخص لا يقلل من اختلافهما – من الناحية المجردة . ومن المحقق أن بيرون كان رجلا مغرورا من نواح بالغة البساطة :

لست أستطيع أن أشكو ، إذ من هم أسلافى ،

(إنهم) إرنيس ورراد ولفوس – كانت ثمانية وأربعون قصرا

(إن لم تكن ذاكرتى مخطئة خطأ فاحشا)

هى مكافأتهم إذ ساروا تحت ألوية بيلى ......

وكذلك كان مما يخفف من حسه باللعنة لمسة من اللاواقعية : فلدى رجل مشغول كل هذا الانشغال بنفسه ، وبالشكل الذى يلوح عليه ، ما كان لشىء خارجه أن يكون واقعيا تماما . وعلى ذلك يتعذر أن نستخلص من نزعته الشيطانية أى شىء متسق أو عقلانى . ويلوح أنه كان قادرا على أن ينظر إلى الأمر من كلا الزاويتين فيعتبر نفسه فردا منعزلا متفوقا على سائر البشر بسبب جرائمه كما يعتبر طبيعته طيبة وسخية ، بالفطرة ، شوهتها الجرائم التى اقترفها الآخرون فى حقه . وهذا المخلوق عديم الاتساق هو الذى يظهر فى صورة فير المسلم ، والقرصان ، ولارا ، ومانفرد ، وقايين . ففى دور دون چوان وحده يقترب من الحقيقة عن نفسه . ولكن العنصر الذى يلوح لى

أشد واقعية وعمقا ، فى هذا التكوين الغريب من الاتجاهات والمعتقدات ، إنما هو لىّ للعقيدة الكالفينية التى ورثها عن أسلاف أمه .

إن من أسباب إهمالنا لبيرون – فيما أظن – أنه قد نال الإعجاب لما يعد أكثر محاولاته لأن يكون شاعريا طموحا . وهذه المحاولات لا تلبث أن يتضح ، عند فحصها، أنها زائفة : إنها ليست سوى تأكيدات رنانة لما هو شائع دون عمق دلالة. ومن الأمثلة الطيبة لمثل هذا الإفك تلك المقطوعة الشهيرة عند نهاية الأنشودة الخامسة عشرة من «دون چوان» .

بين عالمين ترفرف الحياة كنجمة

بين الليل والصباح ، على حافة الأفق .

ما أضأل ما نعرف مما نحن عليه !

وأضأل منه ما نعرف مما قد نكونه ! إن الجيشان الأبدى

للزمن والمد يتدفق ، ويحمل بعيدا

فقاعاتنا ، وإذ ينفجر القديم منها ، ينبثق الجديد

خارجا من زبد العصور ، بينما قبور

الإمبراطورية تهتز كأمواج عابرة .

وهى منظومات ليست أجود من أن تدرج فى مجلة مدرسية . غير أن امتياز بيرون الحقيقى إنما هو على مستوى مختلف عن هذا .

وصفات النظم القصصى التى نجدها فى قصيدة «دون چوان» ليست أقل وضوحا فى حكاياته الباكرة . وقبل أن أكتب هذا المقال لم أكن قد قرأت هذه الحكايات منذ أيام افتتانى ، وأنا تلميذ ، بها ، وقد تناولتها متوجساً . إنها ممتعة عند القراءة . ومهما نجد نظرتها إلى الحياة ضحلة فإنها – كحكايات – مروية على نحو بالغ الجودة . وينبغى علينا أن نضع بيرون ، كراو للحكايات ، فى مكان بالغ العلو بالتأكيد : فأنا لا أستطيع أن أفكر فى أحد غير تشوسريفوقه إمتاعا ، باستثناء كولردچ الذى انتقص منه بيرون ، بينما تعلم منه الكثير . إن حبكات بيرون – إذا كانت جديرة بأن تدعى كذلك – بالغة البساطة . وما يجعل حكاياته شائقة هو، فى المحل الأول ، تلك الطلاقة المتدفقة فى النظم ، وبراعته فى تنويعه ، من حين لآخر ، لتجنب الرتابة ، وفى المحل الثانى ، عبقريته فى الشرود عن الموضوع . إن الاستطراد بطبيعة الحال واحد من

فنون راوى القصة القيمة . والتأثير الذى تحدثه استطرادات بيرون هو أنها تجعلنا مهتمين براوى القصة ذاته ، ومن خلال هذا الاهتمام تزيدنا اهتماما بالقصة . ولابد أن هذا التشويق كان كبيرا لقراء عصره حتى درجة السحر ، لأننا حتى الآن ما إن نخضع ذواتنا لنقطة قراءة قصيدة من القصائد كاملة حتى نجد جاذبية الشخصية قوية . من المحتمل لأى أبيات قلائل ، إذا سيقت فى أى صحبة تقريبا ، أن تولد انتفاضة من الجذل لحظية .

عبث أن نتحدث عن سحر عينيها الأسود

لكن حدق إلى عين غزالة

وسيعين ذلك خيالك ؛

هى فى مثل اتساعها، وفى مثل سوادها الفاتر ،

ولكن روحها تشع فى كل شرارة منها ...

بيد أن القصيدة ككل قادرة على أن تستأثر بانتباه المرء . إن **الكافر** قصيدة طويلة ، وحبكتها بالغة البساطة ، وإن لم يكن تتبعها سهلا على الدوام . فثمة مسيحى، ربما يكون يونانيا ، قد تمكن بطريقة لا نعرفها من التعرف على شابة تنتمى إلى الحريم ، أو ربما كانت الزوجة الأثيرة لمسلم يدعى حسن . وفى محاولة ليلى الفرار مع حبيبها المسيحى يعاد أسرها وتقتل . وفى الوقت الملائم يوقع المسيحى - مع بعض أصدقائه - بحسن فى كمين ويقتله ، وبعد ذلك نكتشف أن قصة هذا الثأر أو جزء منها - إنما يرويها «الكافر» ذاته لقس كهل من طريق الاعتراف . إنه لضرب من الاعتراف فريد ، فالكافر يمكن أن يكون أى شىء إلا أن يكون نادما ، ويوضح تمام التوضيح إنه وإن يكن قد أخطأ فليست هذه غلطته فى الحقيقة . والأحرى أنه يبدو مسوقا بالدافع الذى دفع الملاح الهرم ، أكثر مما هو مسوق بأى رغبة فى أن يحل من ذنوبه - وهو ما كان ليمكن أن يحدث . ولكن هذه الحيلة مفيدة من حيث أنها تجعل القصة أعقد قليلا . وكما قلت ، فإنه ليس من اليسير كلية أن نكتشف ما حدث . فبداية القصيدة مناداة طويلة لمجد بلاد اليونان المنقرضة وهو موضوع كان بيرون قادرا على التنويع فيه ببراعة كبرى . إن الكافر يدخل على نحو درامى :

من ذا الذى يدخل مرعدا على أشد الجياد سوادا

بشكيمة مرخاة وحافر السرعة ؟

ونحن نرى لمحة منه ، من خلال عينى مسلم :

رغم أنه شاب وشاحب ، فإن تلك الواجهة النحيلة

قد لفحتها وطأة العاطفة النارية ...

وهذا كاف لأن يخبرنا بأن الكافر شخصية شائقة ، ربما لأنه يمثل لورد بيرون ذاته . تلى ذلك قطعة طويلة عن وحشة بيت حسن ، الذى لا يسكنه سوى عنكبوت وخفاش وبومة وكلب برى وأعشاب . ونستنتج أن الشاعر قد قفز إلى خاتمة الحكاية ، وأن لنا أن نتوقع من الكافر أن يقتل حسن وهو ما يحدث بطبيعة الحال . ما كان ليمكن لچوزيف كونراد أن يكون أشد لفا ودورانا من هذا . ثم يلقى بحزمة سرا فى الماء ، وتتجه شكوكنا إلى أنها جسد ليلى . تلى ذلك قطعة تأملية تتأمل ، على التوالى ، الجمال والعقل والندم . وتعاود ليلى الظهور حية لمدة لحظة ، ولكن هذا خلع آخر لأوصال ترتيب الأحداث . ثم نشهد كيف يفاجأ حسن وأتباعه – ربما بعد شهور أو حتى سنوات من مصرع ليلى – بدخول الكافر ورجاله من قطاع الطرق . ولا يساورنا شك فى أن حسن يقتل :

يرقد حسن ساقطا ، وعينه غير المغمضة

ما زالت عابسة على عدوه ...

يلى ذلك تغيير مبهج للوزن ، فضلا عن نقلة مفاجئة ، وذلك بالضبط فى اللحظة المناسبة :

أجراس الجمال التى ترعى العشب تصل

نظرت أمه من نافذتها العالية

رأت طل المساء ينتثر

على المرج الأخضر تحت ناظريها

ورأت الكواكب تلمع بوهن :

إنه الشفق – لابد أن موكبه قريب

يعقب ذلك ضرب من مراسيم الدفن لحسن ، يبدو أن صاحبها مسلم آخر . وهنا يعاود الكافر الظهور ، بعد انقضاء تسع سنوات ، فى دير ، إذ نسمع أحد الرهبان يرد على سؤال عن هوية الزائر . أما بأى صفة قد التحق الكافر بالدير فذاك ما ليس بالأمر

الواضح ، ويلوح أن الرهبان قد تقبلوه دون تحقيق . وإن سلوكه بينهم لبالغ الغرابة بيد أنه يقال لنا إنه قد وهب الدير قدرا من المال كبيرا لقاء امتياز النزول به . وتتكون خاتمة القصيدة من اعتراف الكافر لأحد الرهبان . أما عن السبب فى أن يونانيا من ذلك العصر قد كان ليفدحه الشعور بالندم (وإن لم يكن تائبا على الإطلاق) لأنه قتل مسلما فيما كان يعتبره معركة عادلة ، أو السبب فى أن ليلى قد كانت مذنبة إذ تركت زوجها أو سيدا ، يفترض أنهم زوجوها له دون موافقتها ، فمسائل لا سبيل لنا إلى الإجابة عنها .

تحدثت عن الكافر ببعض التفصيل لكى أعرض براعة بيرون غير العادية فى رواية القصص . ليس ثمة شىء مباشر فى روايته للحكاية البسيطة ، فنحن لا نخبر بكل ما نرغب فى معرفته ، وسلوك أبطاله غير قابل للتفسير أحيانا ، كما أن دوافعهم ومشاعرهم مختلطة . ومع ذلك فإن الكاتب لا ينجح فى ذلك فحسب ، وإنما ينجح فيه كسرد قصصى . إنها نفس الملكة التى استخدمها بيرون على نحو أفضل فى قصيدة «دون چوان» . والسبب الأول فى أن قصيدة «دون چوان» ما زالت صالحة للقراءة هو أنها تمتاز بنفس الخاصة القصصية لما سبقها من حكايات .

إخال أنه يجدر بنا أن نلاحظ أن بيرون قد طور الحكاية Conte المنظومة إلى درجة مجاوزة لموروسكوت ، وذلك إذا أردنا أن ننظر إلى شعبيته على أنها أى شىء غير نزوة عامة ، أو جاذبية شخصية مستغلة استغلالا ماهرا . من المحقق أن هذه العناصر تدخل فى الموضوع . ولكن حكايات بيرون المنظومة تمثل– فى المحل الأول – مرحلة من هذا الشكل العارض أنضج من المرحلة التى تمثلها حكايات سكوت ، كما أن سكوت يمثل مرحلة أنضج من مرحلة مور . إن قصيدة مور المسماة **لالاروك** مجرد متتابعة من الحكايات ، يربط بينها وصف نثرى ثقيل لظروف روايتها (على نسق ليالى **ألف ليلة وليلة** العربية) لقد كمل سكوت قصة مباشرة بنوع الحبكات التى قدر له أن يستخدمه فى رواياته . وجمع بيرون بين الغرابة والفعلية ، وطور على أفعل نحو استخدام عنصر الترقب . وأظن أيضا أن نظم بيرون هو الأقدر ، ولكن من اللازم – فى هذا النوع من النظم – أن يقرأ المرء مطولا إذا أراد أن يكون انطباعا ، وإن المزايا النسبية لأمر لا يمكن عرضه من طريق المقتطفات . إن التعرف على كل قطعة ، مأخوذة عشوائيا ، على أنها لبيرون أو لمور خليق أن يكون استطلاعا يجاوز قدرتى، ولكنى أظن أن أى شخص قرأ حديثا حكايات بيرون سيوافقنى على أن القطعة التالية ما كان ليمكن أن تكون بقلمه :

أواه ! أن ترى الأكوام غير المدفونة

التى ينام عليها ضوء القمر المتوحد .

إن الحدآى ذاتها لتتحول

وتغثى نفوسها لمرأى مثل هذه الفريسة القذرة !

لا أحد سوى الضبع الضارى يطوف

خلال مماشى المدينة الموحشة

فى منتصف الليل ، ويتنقل بين الأشلاء

ويل للتعس نصف الميت الذى يلتقى

بلمعان تانك العينين الزرقاوين الكبيرتين

بين ظلمة الشوارع !

إن هذا مأخوذ من قصيدة «لااروك» ، وقد أشر عليه - كأنما موافقا - أحد القراء فى مكتبة لندن .

إن قصيدة **تشايلد هارولد** تلوح لى أدنى مرتبة من هذه المجموعة من القصائد (**الجياور ، عروس أبيدوس ، القرصان ، لارا ، إلخ ...**) والحق أن بيرون يوقظ ، المرة تلو المرة ، اهتماما آخذا فى الذبول بقطعة لافتة للنظر ، ولكن قطع بيرون اللافتة للنظر لاتكون قط جيدة بما يكفى لجعلها تؤدى المهمة المنتظرة منها فى قصيدة **تشايلد هارولد** :

قف ! فإنك إنما تطأ على ثرى امبراطورية

إن هذا هو ، على وجه الدقة ، الأمر المطلوب لإحياء الاهتمام عند تلك النقطة ، ولكن المقطوعة التى تلى ، عن معركة وترلو ، تلوح لى زائفة تماما ، وممثلة تماما للزيف الذى يلجأ إليه بيرون كلما **حاول** أن يكتب شعرا :

قف ! فإنك إنما تطأ على ثرى امبراطورية !

دفنت غنيمة زلزال تحته !

أما من تمثال نصفى ضخم يشير إلى البقعة ؟

ولا عمود تذكارى كى يعرض الانتصار ؟

لاشيء ، ولكن حقيقة الدرس أشد بساطة على هذا النحو

كما كانت الأرض من قبل ، هكذا فلتكن -

كم قد جعل ذلك المطر الأحمر المحصول ينمو !

وهل هذا كل ما كسبه العالم منك

أنت يا أول الميادين وآخرها ! أيها النصر صانع الملوك ؟

فى فترة أميل إلى أن تكون قد فقدت تذوق نوع المزايا التى توجد فى شعر بيرون تزداد صعوبة تحليل مزاياه وعيوبه تحليلا دقيقا . ومن هنا فإننا نفشل فى أن نقر لبيرون ببراعته الغريزية التى نجد أنه من طريقها - فى قصيدة مثل **تشايلد هارولد** أو على نحو أكثر فاعلية فى **بيبو ودون جوان** - يتجنب الرتابة من طريق تحوله الماهر من موضوع إلى آخر . إن له فضيلة أساسية تتمثل فى أنه لا يغدو مملا قط . غير أننا عندما نقر له بفضائل منسية نجد زيفا فى أغلب القطع التى كانت سابقا تنال أكبر قدر من الإعجاب فى إنتاجه . فإلام يرجع هذا الزيف ؟

إنه مهما يكن «الخطأ» فى شعر بيرون فإننا نخطئ إذا دعوناه بلاغة . إن أشياء أكثر مما ينبغى قد جمعت تحت لواء ذلك الاسم ، ولئن ظننا أننا قد فسرنا نظم بيرون بدعوته "بلاغيا" فسنكون ملزمين بتجنب استخدام تلك الصفة عند الحديث عن ملتون ودريدن ، وهما اللذان يلوح (بطريقتيهما البالغة الاختلاف) أننا نقول عنهما شيئا له معنى عندما نتحدث عن "بلاغتهما" . إن ألوان إخفاقهما ، عندما يخفقان ، من نوع أعلى من نجاح بيرون عندما ينجح . لقد كان لكل منهما مصطلح فردى ، على نحو قوى ، وحس باللغة . وهما فى أسوأ أحوالهما مهتمان بـ "**الكلمة**" . إنك تستطيع أن تتعرف عليهما فى البيت الواحد ، وتستطيع أن تقول : هاهنا طريقة خاصة لاستخدام اللغة . وليس ثمة فردية من هذا النوع فى البيت البيرونى . ولئن نظر المرء إلى الأبيات القليلة المفردة ، من قطعة وترلو فى قصيدة **تشايلد هارولد** ، وهى التى قد تعد «مقتطفات مألوفة» ، لما أمكنه أن يقول إن أياً منها شعر عظيم :

ومضى كل شيء مرحا ، كناقوس عرس ...

ألا فليستمر الرقص ! ولتكن المسرة بلا حدود ..

ويستطيع المرء أن يقول عن بيرون إنه ، بخلاف أى شاعر إنجليزى آخر له مكانته ، لم يضف شيئا إلى اللغة ، ولم يكتشف شيئا فى أصواتها ، ولم يطور شيئا فى معنى

الكلمات . ولا أستطيع أن أفكر فى أى شاعر آخر فى مثل تبريزه كان يمكن ، بهذه السهولة ، أن يكون أجنبيا مقتدرا يكتب بالإنجليزية ، مثله . إن الشخص العادى يتكلم الإنجليزية ، ولكن قلة من الناس فى كل جيل هى فقط التى تستطيع أن تكتبها ، وإن استمرار وصيانة اللغة ليعتمدان على هذا التعاون غير المتعمد بين أناس كثيرين يتحدثون لغة حية ، وأناس قلائل يكتبونها . وكما أن الحرفى الذى يستطيع أن يتكلم الإنجليزية على نحو جميل أثناء عمله أو فى مشرب عام قد يكتب خطاباته بجهد ، وفى لغة ميتة ، تحمل بعض الشبه بالمقالات الافتتاحية فى صحفنا ، وتحليها كلمات من نوع (ضجة واختلاط) ، كذلكPandemonium (دوامة عنيفة) و Maelstrom يكتب بيرون لغة ميتة أو محتضرة .

وهذا الافتقار إلى الحس ، من جانب بيرون ، بالكلمة الإنجليزية – حتى ليضطر إلى أن يستخدم كلمات كثيرة قبل أن نفطن إليه – يومئ ، لأغراض عملية ، إلى نقص فى حساسيته . وأنا أقول "لأغراض عملية" لأنى معنى بحساسيته (كما تتبدى) فى شعره لا بحياته الخاصة . ذلك أنه إذا لم يكن الكاتب يملك اللغة التى يعبر بها عن مشاعره فإن هذه المشاعر قد لا تكون موجودة . ونحن لسنا بحاجة إلى أن نقارن وصفه لموقعة واترلو بوصف ستندال لها حتى نشعر بافتقاره (بيرون) إلى الجزئيات الدقيقة ، غير أنه يجدر بنا أن نلاحظ أن حساسية ستندال النثرية ، نظرا لكونها حساسية ، تمتلك بعض قيم الشعر التى تند عن بيرون كلية . لقد فعل بيرون باللغة ما يفعله بها كاتبو الافتتاحيات فى صحفنا يوما بعد يوم . وأظن أن هذا الفشل أهم كثيرا من رثاثة فلسفته المتقطعة . إن كل شاعر قد تفوه برثاثات ، وكل شاعر قد قال أشياء قيلت من قبل . وليس ضعف الأفكار ، وإنما السيطرة على اللغة سيطرة أشبه بسيطرة التلميذ ، هو ما يجعل أبياته تلوح بالية ، وفكره ضحلا .

Mais que Hugo aussi était dans tout ce peuple

إن كلمات پيجى قد ظلت تتردد فى ذهنى بينما كنت أفكر فى بيرون :

“Non pas vers qui chantent dans la mémoire, mais vers qui dans la mémoire sonnent et retentissent comme une fanfare, vibrants, trépidants, sonnant comme une fanfare sonnant comme une charge, tambour éternel, et qui battra dans les mémoires françaises longtemps après que les réglementaires tambours auront cessé de battre au front des régiments”.

ولكن بيرون لم يكن «فى **هذا** الشعب» ، سواء شعب لندن أو انجلترا ، وإنما فى شعب أمه .وأشد مقطوعات وصفه لوترلو تحريكا للمشاعر هى :

جامحا وعاليا ارتفع «حشد الكاميرون» !

نغمة حرب لوشيل ، التى سمعتها تلال ألبين

وسمعها أيضا أعداؤها من السكسون –

كيف أنه فى منتصف الليل تبعث القطعة الموسيقية العسكرية نشوة

وحشية وثاقبة ! بيد أنه مع النفس الذى يملأ

مزمارهم الجبلى ، هكذا يمتلىء سكان الجبال

بالجسارة الوطنية العنيفة التى تغرس

الذكرى المحركة لألف سنة

وشهرة إيڤان ، ودونالد ، ترن فى أذنى كل رجل عشيرة !

اصطلحت كل الأمور على جعل **دون چوان** أعظم قصائد بيرون . إن المقطوعة التى استعارها من اللاتينية كانت ملائمة ، على نحو يدعو إلى الإعجاب ، لزيادة مزاياه وإخفاء عيوبه ، تماما كما أنه على متن جواد – أو فى الماء – كان على راحته أكثر منه على قدميه . كانت أذنه معيبة ، غير قادرة إلا على مؤثرات فجة . وفى هذه المقطوعة السهلة المحمل ، بنهاياتها ذات المقطع المنبور يتبعه آخر غير منبور والثلاثية أحيانا ، يلوح دائما مذكرا لنا بأنه لا يحاول حقيقة أن يفعل شيئا بالغ العسر ، ومع ذلك ينتج شيئا فى مثل جودة ما ينتجه الشعراء الجادون أو أفضل ممن يحملون نظم الشعر محملا أكثر جدية . والحق أن بيرون يكون حقيقة فى أحسن أحواله عندما لا يحاول – أكثر من اللازم – أن يكون شاعريا . وعندما يحاول أن يكون شاعريا فى أبيات قليلة ينتج أشياء كالمقطوعة التى سبق أن أوردتها ، ومطلعها :

فيما بين عالمين ، تخفق الحياة كنجمة .

* * *

مما يلاحظ – وهذا يؤكد ، فيما أظن ، رأى المستر بيتر كوينل فى بيرون – أن چوان ، فى هذه الحكايات الغرامية ، يلعب دائما الدور السلبى . وحتى هايدى ، رغم ما تتسم به هذه الابنة للطبيعة من براءة وجهل ، تلوح أقرب إلى أن تكون غاويته منها

إلى أن تكون قد أغويت . وهذه الحكاية هى أطول القطع الغرامية وأكثرها تنميقا ، وأظن أنها تستحق درجات عالية . من الحق إنه بعد اكتساب چوان الخبرة على يدى السيدة جوليا لم نعد سريعى التصديق إلى الحد الذى يجعلنا نصدق ما تعزوه إليه هايدى من براءة . ولكن هذا لا يجب أن يفضى بنا إلى استبعاد وصفها له على أنه زائف . إن براءة چوان لا تعدو أن تكون بديلا لسلبية بيرون ولو أننا استعدنا هذا الأمر الأخير لوسعنا أن نتبين فى الوصف شيئا من الفهم الصادق للقلب البشرى ، وأن نتقبل أبياتا من نوع :

وا أسفاه ! لقد كانا بالغى الشباب ، بالغى الجمال ،

بالغى الوحدة ، محبين ، بلا حول ، وكانت الساعة

هى التى يمتلئ فيها القلب دائما ،

ولا يعود له مزيد من السلطان على ذاته ،

فيدفع إلى أعمال لا تستطيع الأبدية لها محوا ....

إن عاشق السيدة جوليا وهايدى هو على وجه الدقة الرجل الصالح – فيما نشعر – لأن يغدو فيما بعد الأثير لدى كاثرين العظمى – التى تتجه شكوك المرء إلى أن بيرون ، كى يدخلها ، أعد نفسه بالشهور الثمانية التى قضاها مع كونتيسة أكسفورد . وتبقى ، إن لم تكن البراءة ، تلك السلبية الغريبة التى تشبه البراءة شبها غريبا .

وفيما بين الجزئين الأول والثانى من القصيدة ، فيما بين مغامرات چوان فى الخارج ومغامراته فى انجلترا ، ثمة فرق ملحوظ . ففى الجزء الأول كان الهجاء عارضا ، والحدث أشبه بمغامرات الشطار ومن أحسن نوع . إن ابتكار بيرون لا يخذله قط . فانحطام السفينة – وهى حكاية أشهر من أن نوردها – شيء جديد تماما وناجح تماما ، حتى ولو كان قد أسرف فى معالجتها بقصة أكل لحوم البشر عند ذروتها . وآخر مغامرة جامحة تحدث بعد وصول چوان إلى انجلترا مباشرة ، عندما يعترضه قطاع طريق على الطريق إلى لندن ، وهنا مرة أخرى يوجد – على ما أظن – فى نعى قاطع الطريق الميت شيء جديد على الشعر الإنجليزى .

من "جوته حكيما[1]"

(١٩٥٥)

على رف مدفأة غرفة مكتبى ظلت تقوم ، لمدة خمسة عشر عاما أو يزيد ، وبين صور أصدقائى من الأدباء ، صورة طبق الأصل من رسم لجوته فى شيخوخته . إن الرسم ملئ بالحياة - فهو ، فيما يشعر المرء ، ليس عمل رسام موهوب فحسب ، وإنما عمل فنان ألهمه موضوعه[2] . إن جوته يقف ويداه معقودتان وراء ظهره تقوس كتفاه ، وانحنى وضعه ، غير أنه على الرغم من أن بدنه قد أوهنته ضروب الضعف من الواضح أنه ما زال يحكمه ذهن حى . إن عينيه واسعتان مضيئتان ، وتعبيره عابث : رحيم ومفستوفيلى فى آن : إننا فى صحبة رجل يجمع بين حيوية الشباب وحكمة الشيخوخة . وقد جاءت لحظة ، فى الماضى ، خلعت فيها الصورة من موضعها هى وأخواتها خلعا عنيفا ، ولكن هذه الصورة - كما يخلق بالمرء أن ينتظر من جوته - ظلت باقية ، رصينة ، منتبهة ، ناقدة ، متجاهلة أحداث ذلك الزمن المضطرب .

هذا هو جوته أيام المحادثات مع إكرمان . إنه جوته الحكيم : ولما كان ما أريد أن أقوله هنا يكاد يصلح لأن يسمى حديثا فى مدح الحكمة ، فإن هذه الصورة خليقة بأن تشكل تصديرا ملائما لنص حديثى . ولئن استخدم أحد هذه الكلمة «حكيم» بكل العناية والحرص اللذين تستحقه ، فإنه يكون قد استبقى فى ذهنه واحدة من أندر منجزات الروح الإنسانى . إن الإلهام الشعرى ليس بالأمر الشائع ، ولكن الحكيم الحقيقى أندر من الشاعر الحقيقى . وحينما تجتمع الملكتان - ملكة الحكمة وملكة الحديث الشعرى - فى نفس الرجل ، فإنك تحصل على الشاعر العظيم.

والشعراء الذين من هذا النوع هم الذين ينتمون لا إلى شعوبهم فحسب وإنما إلى العالم أيضا . والشعراء الذين من هذا النوع هم وحدهم الذين يستطيع المرء أن يفكر فيهم لا على أنهم محدودون بلغتهم وأمتهم الخاصة فحسب ، وإنما على أنهم أوربيون عظماء .

(١) من محاضرة ألقيت بجامعة هامبورج بمناسبة تقديم جائزة جوته الهنزية لعام ١٩٥٤ فى مايو ١٩٥٥

(٢) قيل لى إن هذا الفنان هوماكليس ، وكان آنذاك شابا ، فى زيارة لڤيمار .

وفى بداية الأمر تساءلت عما إذا كان هناك قد بقى أى شىء يقال عن جوته ، لم يعبر عنه - على نحو أفضل - من قبل .

* * *

وفى تطور الذوق والحكم النقدى فى الأدب - وهذا هو جزء أو أحد أوجه عملية النضج بأكملها - توجد ، حسب خبرتى الخاصة ، ثلاثة أوجه مهمة . ففى فترة المراهقة كان يجرفنى الحماس لكاتب فى أثر آخر ، ولكل ما يلبى حاجاتى الغريزية ، فى مرحلة من النمو . وفى هذه المرحلة الحماسية لا تكاد الملكة النقدية أن تكون يقظة ، لأنه ليست هناك مقارنة بين كاتب وآخر ، ولا وعى كامل بأساس العلاقة بين النفس والمؤلف الذى انغمس المرء فى عمله . وليس الأمر مقصورا على ضآلة الوعى بالمراتب : وإنما ليس هناك فهم حقيقى للعظمة . فهذا معيار لا سبيل للذهن الفج إلى الوصول إليه : حيث أنه لا يوجد فى تلك المرحلة إلا الكتاب الذين يجرفون المرء معهم ، وأولئك الذين يتركونه بلا انفعال . ذلك أنه إذ تتسع قراءات المرء ، ويغدو عالما بمجموعة متنوعة من أفضل كتاب النثر والشعر ، مكتسبا - فى عين الوقت - خبرة بالعالم أكبر ، وقدرات تأملية أقوى ، فإن ذوقه يغدو أكثر شمولا ، وعواطفه أهدأ وفهمه أعمق . وعند هذه المرحلة نبدأ فى أن نطور تلك القدرة النقدية ، وتلك القدرة على نقد الذات ، التى لن يعدو الشاعر بدونها أن يكرر نفسه إلى نهاية حياته . ومع ذلك فعلى الرغم من أننا قد نتمكن ، عند هذه المرحلة ، من أن نستمتع ونفهم ونتذوق مجموعة غير محدودة من العبقريات الفنية والفلسفية ، فستظل هناك حالات عنيدة لمؤلفين رفيعى المكانة نستمر فى أن نجدهم منفرين .

* * *

بدأت أعتقد ، منذ بضع سنوات خلت ، أنه ينبغى على ، فى نهاية الأمر ، أن أقوم بجهد التراضى مع جوته : ولم يكن ذلك ، فى المحل الأول ، رغبة منى فى إصلاح ظلم سلف - فكثيرا ما ارتكب المرء مظالم أدبية من هذا النوع دون تأنيب للضمير - وإنما لأنى ، إن لم أفعل ذلك ، سأخسر فرصة لتنمية ذاتى أكون مخطئا إذا أنا ضيعتها . وإن مثل هذا الشعور لهو ، فى حد ذاته ، إقرار مهم : فهو ، يقينا ، إقرار بأن جوته واحد من أعاظم الأوربيين . وسيرى القارئ الآن ، فيما آمل ، كيف أن الموضوعين - مشكلة التراضى ، وتعريف الأوربى العظيم - متداخلان فى ذهنى إلى الحد الذى لا يمكننى معه أن أتناول أحدهما بدون أن أمس الآخر .

يلوح لى أن آمن مدخل إلى هذا التعريف هو أن نتناول بضعة رجال ينعقد الإجماع على أن لهم حقا فى اصطناع هذا اللقب ، وأن ننظر فيما يشتركون فيه . وسأحدد فى مبدأ الأمر ، على أية حال ، الحدود التى أقوم باختيارى داخلها . ففى المحل الأول سأقتصر على شعراء لأن الشعر هو الميدان الذى أنا مؤهل لتذوق العظمة فيه أكثر من غيره . وفى المحل الثانى سأستبعد جميع الشعراء اللاتين واليونانيين . وعلة فعلى ذلك انما يومئ إليه العنوان الذى أطلقه تيودور هيكر على مقالته عن ڤرجيل : ڤرجيل أبو الغرب Vergil : Vater des Abendlandes . إن شعراء اليونان وروما العظماء – كأنبياء اسرائيل – إنما هم أسلاف لأوربا أكثر من كونهم أوربيين بالمعنى الوسيط والحديث لهذه الكلمة . ولأن لنا خلفية مشتركة – فى أدب اليونان وروما وإسرائيل – نستطيع أن نتحدث عن «الأدب الأوربى» أساسا: وربما كان لى أن أذكر عرضا أن دوام الأدب الأوربى إنما يعتمد على استمرار توقيرنا لأسلافنا . وعلى ذلك فإن هذه الآداب خارج ميدان بحثى الحالى . وهناك أيضا شعراء محدثون كان تأثيرهم بالغ الأهمية فى بلاد ولغات غير بلادهم ولغاتهم، ولكنهم لا يلائمون هدفى هنا . ففى بيرون نجد شاعرا كان شاعر عصر ، وفي ذلك العصر كان شاعر أوربا بأكملها . وفى شخص إدجاربو أنجبت أمريكا شاعرا يمكن أن يعتبر أوربيا وذلك إلى حد كبير من خلال تأثيره في ثلاثة شعراء فرنسيين ينتمون إلى ثلاثة أجيال متتالية . غير أن المرتبة والمكانة الدقيقتين لهذين الرجلين ما زالت – ولعلها ستظل دائما – موضوعا للجدال . وإني لأود أن أحصر نفسى فى نطاق رجال لا نزاع على مؤهلاتهم .

وفى البدء نتساءل : ما هى معاييرنا ؟ من المؤكد أن هناك معيارين : **الدوام والعالمية** . فالشاعر الأوربى لا ينبغى أن يكون رجلا يشغل مكانا معينا فى التاريخ فحسب ، وإنما ينبغى أن يستمر عمله فى منح البهجة والفائدة للأجيال المتتالية . وليس تأثيره مسألة سجل تاريخي فحسب وإنما هو خليق بأن يظل ذا أهمية لكل عصر . وسيفهمه كل عصر على نحو مختلف ، ويضطر إلى تقييم عمله من جديد . وينبغى أن يكون له من الأهمية فى نظر قراء جنسه ولغته ما له فى نظر غيرهم : وسيشعر من ينتمون إلى جنسه ولغته بأنه واحد منهم تماما ، ومن المحقق أنه ممثلهم فى الخارج . أما قراء الأمم المختلفة والعصور المختلفة فقد يعنى بالنسبة لهم أشياء كثيرة مختلفة . غير أن أهميته لن تكون موضع تساؤل أى أمة أو جيل . وتاريخ ما كتب عن عمل رجل من هذا النوع خليق بأن يكون جزءا من تاريخ العقل الأوربى .

ومن الواضح أن المرء لا يستطيع أن يضع قائمتين : إحداهما بالشعراء العظماء

الذين هم أوربيون عظماء ، والأخرى بمن يفشلون فى أن يغدوا مؤهلين لهذا الامتياز . وكل ما نستطيع أن نفعله - فيما إخال - هو أن نتفق على حد أدنى منهم ، وأن ننظر إلى الخصائص التى يشتركون فيها ، ونحاول الاقتراب من تعريف نتقدم منه إلى وزن بقية الشعراء . وثمة ثلاثة لا أظن أنه يمكن أن يكون ثمة شك فيهم وهم دانتى وشكسبير وجوته .

وهنا لابد لى من أن أذكر كلمة تحذير . فأنا أشك فيما إذا كان يجمل بنا أن ندعو شاعراً «أوربيا عظيما» إلا إذا كان شاعرا عظيما بالإضافة إلى ذلك . ولكنى إخال أنه يتعين علينا الإقرار بأن ثمة شعراء عظماء ليسوا أوربيين عظماء . ومن المحقق أن شكوكى تتجه إلى أنه عندما ندعو أى أديب أوربيا عظيما فإننا نتجاوز حدود الحكم الأدبى الصرف - وإنما نحن نقوم بتقييم تاريخى واجتماعى وأخلاقى أيضا . قارن جوته بمعاصر له أصغر سنا بعض الشئ ، وهو وليم وردزورث . لقد كان وردزورث شاعرا عظيما بالتأكيد وذلك إذا كان لهذا الاصطلاح أى معنى أساسا - وكان تحليقه - فى أحسن أحواله - أعلى كثيرا من تحليق بيرون ، وفى مثل ارتفاع تحليق جوته . أضف إلى ذلك أن تأثيره فى الشعر الإنجليزى كان حاسما فى لحظة معينة : وإن اسمه لعلم على حقبة من الزمن . ومع ذلك فإنه لن يعنى قط للأوروبيين الذين ينتمون إلى جنسية أخرى ما يعنيه لبنى وطنه ولا يمكن أن يعنى لبنى وطنه ما يعنيه جوته لهم . وبالمثل يلوح لى أن من الممكن - وإن كنت أتحدث هنا بالتهيب اللائق - أن نذهب إلى أن هولدرلين كان فى بعض الأحيان أكثر إلهاما من جوته . ومع ذلك فإنه لا يمكن أن يعد شخصية أوربية بنفس الدرجة التى كانها جوته . ولست أنوى أن أدخل فى التفسيرات الممكنة للاختلافات بين هذين النوعين من الشعراء : وكل ما أريده فى هذا السياق هو أن أذكركم بأنه إذا كان دانتى وشكسبير وجوته شخصيات أوربية لا نزاع على مكانتها فليس السبب فى ذلك مقصورا على أنهم أعظم شعراء فى لغتهم . إنهم ما كانوا ليصيروا أوربيين عظماء إلا إذا كانوا شعراء عظماء . ولكن عظمتهم كأوربيين إنما هى شىء أعقد وأشمل من تفوقهم على سائر شعراء لغتهم . وهناك أيضا ذلك الإغراء الذى يدعونا - فى حالة شكسبير وجوته ولكن ليس فى حالة دانتى - إلى أن نفكر فى الشخصيتين الأسطوريتين العظيمتين اللتين خلقاهما : هاملت وفاوست . والآن فإن هاملت وفاوست قد صارا رموزا أوربية . وهما يشتركان فى هذا مع أوديسيوس ودون كيخوته : إن كلا منهم ينتمى بشدة إلى وطنه ، ومع ذلك فإنه رفيق لنا جميعا فى أوطاننا . إذ من ذا الذى يمكنه أن يكون أكثر يونانية من أوديسيوس ، أو أكثر إسبانية من دون كيخوته ، أو أكثر إنجليزية من هاملت ، أو أكثر ألمانية من

فاوست ؟ ومع ذلك فإنهم جميعا قد دخلوا فى تركيبنا ، وقد ساعدوا جميعا - كما هى وظيفة مثل هذه الشخصيات - على أن يشرحوا الإنسان الأوربى لنفسه . وهكذا قد نجد ما يغرينا بأن نضع شكسپير وجوته فى طائفة الرجال الأوربيين ، وذلك ببساطة لأن كلا منهما قد خلق بطلا - أسطورة أوربيا ، ومع ذلك فإن مسرحية «هاملت» ودراما «فاوست» ليستا إلا جزءا من الأبنية التى شادها شكسپير وجوته : جزءا كان خليقا بأن يتناقص كثيرا لو أن كلا منهما كان العمل الوحيد لمؤلفه . إن ما يمنح شكسپير وجوته مكانتهما ليس أى آية أدبية واحدة ، وإنما مجموع عمل حياتهما . ومن ناحية أخرى ، نجد أن سرفانتيس هو ، فى نظر من لم يتثقفوا فى الأدب الأسبانى بين ظهرانينا ، رجل كتاب واحد : ومهما يكن الكتاب عظيما فإنه لا يكفى لأن يمنح سرفانتيس مكانا إلى جوار دانتى وشكسپير وجوته . لا نزاع على أن رواية «دون كيخوته» من بين ذلك العدد المختار من الكتب التى تشبع ذوق «الأدب الأوربى» أى الكتب التى نجد أن الافتقار إلى المعرفة بها - لا بمعنى قراءتها فحسب وإنما تمثلها أيضا - لا يجعل من أى رجل أوربى الجنس رجلا متعلما حقا . غير أننا لا نستطيع أن نقول إنه من اللازم للأوربى المتعلم أن يعرف سرفانتيس بالمعنى الذى يمكننا أن نقول به إن الأوربى المتعلم يجب أن يعرف دانتى وشكسپير وجوته .

* * *

وإنما أنا أتحدث عن هؤلاء الرجال كما يوجدون فى كتاباتهم ، فى العوالم الثلاثة التى خلقوها ليظلوا إلى الأبد جزءا من الخبرة الأوربية .

وأنا خليق ، فى بداية الأمر ، بأن أقول إنه من الأمور الواضحة على نحو مباشر أننا نجد فى عمل هؤلاء الرجال الثلاثة ثلاث خصائص مشتركة : **الكثرة ، والوفرة والوحدة** . الكثرة : لأنهم جميعا كتبوا قدرا كبيرا ، ولا شىء مما كتبه أى منهم يمكن إهماله . وبالوفرة أعنى أنه كان لكل منهم مدى بالغ الاتساع من الاهتمامات والتعاطف والفهم .

* * *

إن الأوربى الذى لا ينتمى إلى بلد بعينه خليق بأن يكون إنسانا مجردا - وجها أمسح يتحدث كل لغة بنبرة لا هى بالوطنية ولا بالأجنبية . والشاعر هو أقل الرجال تجريدا ، لأنه أكثرهم التزاما بلغته الخاصة ، بل إنه لا يستطيع حتى أن يعرف لغة أخرى بنفس الجودة ، لأنه مما يستغرق حياة الشاعر بأكملها أن يستكشف موارد لغته

الخاصة . والطريقة التى يرتبط بها بشعبه ويعتمد عليه ويمثله لا ينبغى - كما يجمل بى أن أضيف - أن يطابق بينها وبين الوطنية (وهى استجابة واعية لظروف معينة) رغم أنها قد تكون نوع الارتباط الذى قد تنبثق منه أنبل ألوان الوطنية . إنه ضرب من الارتباط قد يكون مقابلا ، على نحو حاد ، للعاطفة الوطنية لكثير من بنى وطن الشاعر .

ثم نجد أن الشاعر الأوربى ليس بالضرورة شاعرا يكون عمله أسهل ترجمة إلى لغة أخرى من عمل شعراء لا يكون لعملهم دلالة إلا فى نظر زملائهم فى الوطن . إن عمله أكثر قابلية للترجمة على هذا النحو وحده : على حين أنه عند ترجمة شاعر مثل شكسبير إلى لغة أخرى يضيع الكثير من الدلالة الأصلية ، كما يضيع عند ترجمة أى شاعر انجليزى أدنى منه ، فإن هناك أيضا الكثير الذى يبقى - لأنه قد كان هناك ما هو أكثر . ما الذى يمكن ترجمته ؟ قصة ، أو حبكة درامية ، أو انطباعات شخصية حية فى فعل ، أو صورة ، أو تقرير . فالشىء الذى لا يمكن ترجمته هو التعزيم وموسيقى الكلمات ، وذلك الجزء من المعنى الذى يكمن فى الموسيقى . ولكننا نجد هنا مرة أخرى أننا لم نصل إلى أعماق المسألة ، وإنما نحن قد حاولنا فقط أن نشير إلى ما يجعل القصيدة قابلة للترجمة ولم نضع إصبعنا على السبب فى أن دانتى وشكسبير وجوته يمكن أن يقال إنهم ينتمون - كما لا يمكننا أن نقول ذلك ، بنفس الثقة ، عن أى شعراء أخرين - لا إلى أبناء وطنهم فحسب وإنما إلى كل الأوربيين .

ونحن نستطيع - فيما أظن - أن نتقبل دون كبير صعوبة المفارقة الظاهرة فى كون الشاعر الأوربى ، فى آن واحد ، ليس أقل - بل ، على نحو من الأنحاء أكثر التصاقا بجنسه وبلده وثقافته المحلية من الشاعر الذى لا يتذوقه إلا بنو وطنه . ونستطيع أن نشعر ، فى آن واحد ، بأن مثل هذا الشاعر ، مهما كانت الأمة التى ينتمى إليها ، من أبناء وطننا ، وأنه - مع ذلك - ممثل واحد من أعظم ممثلى شعبه . إن مثل هذا الرجل يستطيع أن يساعد رفاقه فى الوطن على فهم أنفسهم ، وأن يساعد سائر الناس على أن يفهموهم ويتقبلوهم . ولكن مسألة الطريقة التى يعد بها ممثلا لعصره أشد صعوبة بعض الشىء . فعلى أى نحو يكون المرء ممثلا لعصره، وذا أهمية باقية مع ذلك - لا بسبب شخصيته «الممثلة» وإنما فى ذاته وحدها - لكل العصور التالية ؟

* * *

من المحقق أن جوته كان ينتمى إلى عصره . فنحن لا نستطيع أن نتجاهل ، أو أن نعتبر من قبيل المصادفة ، الحقيقة الماثلة فى أن دانتى وشكسبير وجوته قد صار

كل منهم يمثل فترة من التاريخ الأوربى الحديث على قدر ما يمكن للشاعر أن يلعب ذلك الدور . ونتذكر كلمات جوته عن الرجل واللحظة . غير أنه ينبغى علينا أن نتذكر أننا نميل إلى التفكير فى العصر على ضوء الرجل الذى نتناوله باعتباره ممثلا له ، وننسى أن جزءا من دلالة الرجل قد يكون ، بالمثل ، ماثلا فى معركته مع عصره . وأنا لم أعد أن أكون محاولا إدخال بعض التحفظات الحريصة على استخدامنا لاصطلاح «ممثل» وهو اصطلاح خطر حين يستخدم فى وصف رجال من هذا النوع . إن الرجل الذى هو «ممثل» لشعبه قد يكون أقسى ناقد لشعبه ، وطريدا منه ، والرجل الذى هو «ممثل» لعصره قد يكون مناهضا لأكثر معتقدات عصره نيلا للقبول .

وحتى الآن كنت مشغولا ، أولا ، بتبين صفات معينة لا نستطيع فى حالة غيابها أن نسمح لشاعر بالاندراج فى هذه الزمرة المختارة ، وثانيا بتحديد المعنى الذى يمكن به أن تعتبر «التمثيلية» ، سواء لمكان ولغة أو لعصر ، خاصة مميزة . ولكن يبقى علينا أن نسأل : ما هى الصفة التى تظل باقية بعد الترجمة والتى تجاوز المكان والزمان ويمكنها أن توقظ استجابة مباشرة ، كاستجابة رجل لرجل ، فى قراءة أى مكان وأى زمان ؟

* * *

إنى بعيد عن أن أوحى بأن حكمة هؤلاء الشعراء شىء متميز عن شعرهم ، وأن ما يستمتع به الأجنبى إنما هو الأمر الأول بدون الأمر الثانى . ذلك أن الحكمة جزء أساس فى صنع الشعر ، ومن الضرورى أن ندركه كشعر لكى نستفيد منه كحكمة . والقارئ الأجنبى فى تمثله الحكمة يتأثر بالشعر أيضا لأن حكمة الشعر هى التى ليست خليقة بأن توصل على الإطلاق إذا لم يخبرها القارئ من حيث هى شعر.

وعند هذه النقطة يثور سؤال لا سبيل لتركه بغير إجابة : وذلك ، جزئيا ، لأنى شخصيا قد أثرته ، بشكل مختلف ، منذ عدة سنوات مضت ، ولم أعد قانعا بحديثى عنه ، وجزئيا لأنه قد أثاره حديثا ناقد فلسفى أكن لآرائه احتراما عظيما هو الأستاذ . إريك هيلر من كاردف . إنى أشير إلى كتابه الحديث «الذهن المنزوع ميراثه»[١] ، خاصة فصله عن ريلكه ونيتشه . إن الأستاذ هيلر ينتقد ، بصرامة ولكن بغير قسوة ، أقوالا لى عن «الفكر والاعتقاد فى الشعر» أدليت بها منذ عدة سنوات مضت . لست الآن على استعداد لأن أدافع عن بعض ما قلته آنذاك ، كما أنى أميل إلى أن أدخل

(١) الناشر : بويز آند بويز ، كامبردج . وقد نشرت طبعة ألمانية منه تحت عنوان : Enterbter Geist (سوهر كامب - فيرلاج) .

تحفظات على البعض الآخر أو صوغه على نحو مختلف : غير أنه فى صدد مزاعم أخرى لا يكربنى لوم الأستاذ هيلر قدر ما يكربنى إقراره أنى أشترك فى هذه الأغلاط مع جوته ذاته . إن السؤال يدور حول مكان «الأفكار» فى الشعر ، وحول أى «فلسفة» أو نسق من المعتقدات يؤمن به الشاعر . فهل ترى الشاعر يعتنق «فكرة» بنفس الطريقة التى يعتنقها بها الفيلسوف ؟ وعندما يعبر عن «فلسفة» خاصة فى شعره أفيجمل بنا أن ننتظر منه أن يؤمن بهذه الفلسفة ، أم أنه من المشروع له أن يعالجها كمجرد مادة مناسبة للقصيدة ؟ أضف إلى ذلك هذا السؤال : أترى تقبل القارئ لنفس الفلسفة شرطا ضروريا لكى يتذوق القصيدة تذوقا كاملا ؟

والآن فإنه على قدر ما يكون أى شىء كتبته فى هذا الموضوع فى الماضى قائلا أو موحيا بأنه لا حاجة بالشاعر إلى أن يؤمن بالفكرة الفلسفية التى اختار أن يجسدها فى شعره ، يكون الأستاذ هيلر – ولا ريب – مصيبا تماما فى معارضته لى . لأن مثل هذا القول خليق بأن يلوح تبريراً لعدم الإخلاص ، وخليق بأن يقضى على كل القيم الشعرية باستثناء الامتياز التكنيكى . فالقول بأن لوكريتيوس قد اختار عمدا أن يستغل لأغراض شعرية علم كون كان يخاله زائفا ، أو أن دانتى لم يكن يؤمن بالفلسفة المستمدة من أرسطو والكلاميين ، والتى أمدته بمادة عدة أناشيد فاتنة فى **المطهر** Pur-gatorio ، خليق بأن يكون إدانة للقصائد التى كتبها هذان الشاعران . ولكنى إخال أن الأستاذ هيلريسرف فى تبسيط المشكلة بتعميمه من الحالة الخاصة التى يحتج بها : فهو ، فى هذه المقالة ، معنى بأن يبين أن ريلكه لم يكن متأثرا تأثرا عميقا بنيتشه فى شبابه فحسب ، وإنما أيضا أن النظرة إلى الحياة التى تتكشف فى أنضج قصائد ريلكه إنما هى ضرب من المعادل الشعرى لفلسفة نيتشه . وأنا على أتم استعداد لأن أسلم بأن الدكتور هيلر ، فى حالة علاقة ريلكه بنيتشه ، يتقدم بحجج بالغة الإقناع ....

* * *

وأفضل شىء ، فيما أظن ، ليس هو أن نستبقى فى أذهاننا فلسفة شاعر من الشعراء – لأن هذه الفلسفة قد تتنوع حسب تطوره – وإنما فلسفة ما يمكن أن ندعوه قصيدة فلسفية . وثمة أمثلة ثلاثة واضحة (لهذا النوع الأخير) :

الـ «بهاجاڤادجيتا» و«فى طبيعة الأشياء» De rerum naturae للوكريتيوس و«الكوميديا الإلهية» لدانتى . وثالث هذه القصائد ذات مزية خاصة – خاصة – بالنسبة لأغراضنا (هنا) ، حيث أنها تقوم على عقيدة لاهوتية تنتمى إلى العالم الغربى ، وما زال يؤمن بها عدد كبير من الناس . إن هذه القصائد الثلاث تمثل ثلاث وجهات نظر

إلى العالم ، يعارض كل منها أخاه على أشد نحو مستطاع . وإذا تغاضينا عن سائر الفروق بينها - كالحقيقة الماثلة فى أن الـ «بهاجاڤادجيتا» هى أبعد هذه القصائد عنى لغة وثقافة ، وأن دانتى أقرب إلى زمنيا من لوكريتيوس - فهل أنا مدعو إلى أن أقول إنى ، كمسيحى ، أستطيع أن أفهم قصيدة دانتى خيرا مما أفهم أخواتها ، وأنه يجمل بهذا الفهم أن يزداد لو أنى كنت رومانيا كاثوليكيا ؟ يلوح لى أن ما أفعله حينما أتناول قصيدة عظيمة مثل «الأغنية المقدسة» للملحمة الهندية ، أو قصيدة لوكريتيوس ، ليس فقط - إذا استخدمت كلمات كولردج - تعليقا للإنكار ، وإنما هو محاولة لوضع نفسى فى مكان المؤمن : ولكن هذه ليست إلا واحدة من الحركتين اللتين يقوم بهما نشاطى النقدى : فالحركة الثانية هى أن أفصل نفسى مرة أخرى وأن أنظر إلى القصيدة من خارج المعتقد . وإذا كانت القصيدة بعيدة عن معتقداتى الخاصة فإن المجهود الذى أكون أكثر وعيا به هو مجهود التوحد معها . أما إذا كانت شديدة القرب من معتقداتى فإن المجهود الذى أكون أكثر وعيا به هو مجهود الابتعاد عنها . وفى حالة «الكوميديا الإلهية» أجد نوعا من التوازن . والأحرى أن جهد الحياد يغدو أشق ما يكون فى حالة الأجزاء الشعرية من الكتاب المقدس ، والرسل ، وأغلب الأناجيل - أعنى جهد تذوق «الكتاب المقدس كأدب» وفى ترجمات نسختنا المعتمدة (من الكتاب المقدس) وترجمة مارتن لوثر ، يغدو الكتاب المقدس جزءا من كلا أدبينا . أما فى حالة «مراثى دوينو» فأعترف بأنى أجد نفسى على الطرف المقابل : ذلك أنى أستطيع أن أقنع بالاستمتاع بجمالها اللفظى ، وتحركنى موسيقى نظمها ، ولكن على أن أقسر نفسى على محاولة الدخول إلى فكر هو ، بالنسبة لى ، صعب وغير ملائم مزاجيا فى آن .

وستلاحظون أننى ، فى هذا الانقباض والانبساط ، هذه الحركة ذهابا وجيئة ، الاقتراب والتراجع ، أو التوحد والتفرقة ، كنت حريصا على أن أتجنب اصطلاحى «الشكل» و«المضمون» . إن فكرة تذوق الشكل بدون المضمون أو تذوق المضمون مع تجاهل الشكل إنما هى وهم : لأننا إذا تجاهلنا محتوى قصيدة فشلنا فى تذوق شكلها . وإذا تجاهلنا الشكل فإننا لا نكون قد أمسكنا بالمضمون - لأن معنى القصيدة يوجد فى كلمات القصيدة ، وفى هذه الكلمات وحدها . كما أن ما كنت أتحدث عنه لا يستنفد المعنى . ونحن ، فيما قلته لتوى ، لم نكن معنيين بكل المحتوى : وإنما بالمحتوى من حيث هو نسق فلسفى ، ومن حيث هو «أفكار» يمكن أن تصاغ بكلمات أخرى ، باعتباره نسقا من الأفكار يوجد دائما نسق آخر يمكن أن يكون بديلا له يمكن للعقل أن يتقبله . وينبغى أن يكون هذا النسق الفلسفى قابلا لأن يذاد عنه : فالقصيدة التى تنشأ من ديانة تصدمنا باعتبارها شريرة تماماً ، أو من فلسفة تلوح لنا لغوا خالصا ، لن تلوح

ببساطة قصيدة على الإطلاق . وإلا فإنه عندما يتناول قارئان متساويا الذكاء والحساسية قصيدة عظيمة ، أحدهما منطلقا من الإيمان بفلسفة مؤلفها ، والآخر منطلقا من فلسفة مختلفة ، فإنه يخلق بهما أن يميلا نحو نقطة ، قد لا يتوصلان إليها قط ، يتراسل عندها تذوق كل منهما . وعلى ذلك فإن من المعقول أن يصل الأستاذ هيلر والهرهولثوزن ، تقريبا ، إلى نفس نقطة الاشتراك فى تذوق ريلكه .

وقد قمت بهذا التحليل ، لا من أجل ذاته ، وإنما لأصل إلى نتيجة مؤداها أنه يوجد فى أعظم الشعر شيء أكبر من «الأفكار» من نوع علينا إما أن نقبله أو نرفضه ، وقد عبر عنه فى شكل يجعل من المجموع عملا فنيا . وسواء أكانت «الفلسفة» أو العقيدة الدينية لدانتى أو شكسپير أو جوته تنال قبولنا أو لا (ومن المحقق أن السؤال ، فى حالة شكسبير ، عما كانت معتقداته عليه ، سؤال لم يجب عليه إجابة قاطعة قط) فإن هناك الحكمة التى نستطيع جميعا أن نتقبلها . فلأجل تعلم الحكمة ينبغى علينا ، على وجه الدقة ، أن نجشم أنفسنا مشقة قراءة هؤلاء الرجال . ولأنهم رجال حكماء يجمل بنا أن نحاول – إذا وجدنا أحدهم لا يلائم مزاجنا – أن نتغلب على نفورنا أولا مبالاتنا . لابد لنا ، فى صدد الأديان السماوية والأنسقة الفلسفية ، من أن نؤمن بأن أحدها صحيح والباقى خطأ . غير أن الحكمة لا تختلف لدى جميع البشر فى كل مكان . ولو لم يكن الأمر كذلك فأى نفع يمكن أن يصيبه أوربى من مطالعته للأوپانيشاد أو النيكاياس البوذية ؟ إنها لن تكون (فى هذه الحالة) إلا تدريبا ذهنيا ، وإرضاء لحب استطلاع ما ، أو إحساس شائق ، كتذوق طبق شرقى غريب . لقد قلت إن الحكمة لا يمكن حقيقة أن تعرف ، فما عسى حكمة جوته أن تكون ؟ إن أقوال جوته نظما أو نثرا ليست – كما قلت – إلا تمثيلا لحكمته . إن خير برهان على حكمة كاتب عظيم هى شهادة أولئك الذين يستطيعون أن يقولوا بعد معرفة طويلة بأعماله : «أشعر بأنى قد غدوت رجلا أحكم بسبب الفترة التى أمضيتها معه» ، ذلك أن الحكمة توصل على مستوى أعمق من مستوى الأقضية المنطقية . إن كل لغة تعوزها الكفاية ، ولكن ربما كانت لغة الشعر هى أقدر اللغات على توصيل الحكمة . إن حكمة الشاعر العظيم تستخفى فى عمله ، ولكننا إذ نعيها نغدو أكثر حكمة ، نحن أنفسنا . أما أن جوته قد كان واحدا من أحكم الرجال وأنه كان شاعرا غنائيا عظيما ، فهو ما توصلت إلى الإقرار به منذ زمن طويل . ولكن كون الحكمة والشعر أمرين غير قابلين للانفصال فى الشعراء الذين من أعلى مرتبة فأمر لم أدركه إلا حين أصبحت أحكم قليلا ، أنا نفسى . وهكذا أعود إلى تأمل ملامح تمثال جوته على رف مدفأتى . لقد ذكرته هو واثنين آخرين باعتبارهم الشعراء الثلاثة الذين لا نزاع على أنهم أوربيون عظماء . غير أنه لا

يجمل بى أن أختم حديثى دون أن أذكركم بأنى أنظر إلى هؤلاء الرجال على أنهم يقفون فى باب قائم برأسه ، لا من حيث النوع ، وإنما من حيث الدرجة ، وأنه قد كان ثمة رجال آخرون ، حتى فى نطاق ما تعيه ذاكرة الأحياء ، ينتمون إلى نفس الصحبة ، وإن كانوا أدنى مرتبة ، وأن من مقاييس بقاء ثقافتنا الأوربية فى المستقبل قدرة الشعوب الأوربية على أن تستمر فى إنتاج مثل هؤلاء الشعراء . ولئن أتى الوقت الذى يكف فيه اصطلاح «الأدب الأوربى» عن أن يكون له أى معنى ، فسيذوى أدب كل أمة ولغة من أممنا ولغاتنا ، ويفنى أيضاً .

من "ييتس"

(١٩٤٠)(*)

يلوح أن أجيال الشعر فى عصرنا تغطى رقعة قدرها عشرون عاما تقريبا . ولست أعنى بذلك أن خير إنتاج أى شاعر مقصور على عشرين عاما : وإنما أعنى أن مثل هذه المدة الزمنية تنقضى قبل أن تظهر مدرسة جديدة أو أسلوب شعرى جديد . ومعنى هذا أنه بمجىء الوقت الذى يناهز المرء فيه الخمسين يكون قد خلف وراءه .نوعا من الشعر كتبه رجال فى السبعين ، وأمامه نوع آخر كتبه رجال فى الثلاثين . هذا هو وضعى فى الوقت الحاضر ، ولئن عشت عشرين عاما أخرى فسأتوقع أن أرى مدرسة شعرية أخرى أصغر سنا . ومهما يكن من أمر ، فإن علاقة المرء بييتس لا تدخل فى هذا التخطيط . عندما كانت شابا فى الجامعة ، فى أمريكا ، وقد بدأت لتوى فى نظم الشعر كان ييتس قد غدا شخصية مرموقة فى عالم الشعر ، وكانت مرحلته الباكرة قد تحددت معالمها . ولست أستطيع أن أذكر أن شعره ، فى تلك المرحلة ، قد أحدث فى أى تأثير عميق . إن الشاب الذى يجد ما يحركه إلى الكتابة ليس فى المحل الأول ناقدا ، أو حتى متذوقا على نطاق واسع . إنه يبحث عن أساتذة يجعلونه على وعى بما يريد أن يقوله هو نفسه ، وبنوع الشعر الذى قدر له أن يكتبه – إن ذوق الكاتب المراهق حاد ولكنه ضيق ، تحدده حاجاته الشخصية . ونوع الشعر الذى كنت بحاجة إليه ، ليعلمنى استخدام صوتى الخاص ، لم يكن موجودا فى الإنجليزية أساسا ، وإنما كان يوجد فقط فى الفرنسية .

* * *

والمسألة فيما إخال هى أنه ، بخلاف كثير من الكتاب ، كان يأبه للشعر أكثر مما كان يأبه لصيته الخاص كشاعر ، أو لصورته عن نفسه كشاعر . لقد كان الفن أعظم من الفنان . وقد نقل هذا الشعور إلى الآخرين ، وهذا هو السبب فى أن الكتاب الشبان لم يشعروا قط بأنهم على غير راحتهم فى محضره .

(*) من أولى محاضرات ييتس السنوية ، وقد ألقيت أمام «أصدقاء الأكاديمية الأيرلندية» بمسرح آبى ، دبلن ، فى ٣٠ يونيو ١٩٤٠ . ثم نشرت فى مجلة «بربوز» (الغرض) .

وقد كان ، هذا ، فيما أثق ، جزءا من سر قدرته – بعد أن غدا الأستاذ الذى لا نزاع عليه – على أن يظل معاصرا على الدوام . وثمة سبب آخر هو نموه المستمر الذى تحدثت عنه . وقد كاد هذا أن يكون من الأقوال النقدية المتداولة عن عمله . غير أنه على حين يذكر كثيرا فإن علله وطبيعته لم تحلل كثيرا . بديهى أن من هذه الأسباب ، ببساطة ، تركيزه وانكبابه على العمل . ووراء هذا يكمن الخلق : أعنى الخلق الخاص بالفنان كفنان – أى قوة الشخصية التى مكنت ديكنز فى منتصف العمر ، بعد أن استنفد إلهامه الأول ، من أن يتقدم إلى كتابة آية بالغة الاختلاف عن عمله الباكر كرواية «المنزل الموحش» . إنه لمن الصعب ومما ينافى الحكمة أن يعمم المرء القول عن طرق الإنشاء وثمة هذا العدد الكبير من الرجال ، وهذا العدد الكبير من الطرق – ولكن خبرتى علمتنى أنه نحو منتصف العمر على المرء أن يختار بين ثلاثة أشياء : أن يتوقف كلية عن الكتابة ، أو أن يكرر نفسه بمهارة متزايدة فى الصنعة فيما يحتمل ، أو أن يقرر أن يكيف نفسه مع منتصف العمر ، وأن يجد طريقة مختلفة للعمل . فلماذا كانت قصائد براوننج وسوينبرن الطويلة التالية لا تحظى بالقراءة فى أكثر الأحيان ؟ إن ذلك يرجع فيما أظن إلى أن المرء يجد براوننج أو سوينبرن الأساسى كاملا فى قصائده الباكرة . وفى قصائده المتأخرة يتذكر الجدة الباكرة التى تفتقر إليها هذه القصائد دون أن يعى وجود أى صفات جديدة تعوض ذلك . وعندما يستغرق الإنسان فى عمل من أعمال التفكير المجرد – إذا كان هناك شىء اسمه التفكير المجرد كلية خارج نطاق العلوم الرياضية والفيزيائية – فإن بوسع ذهنه أن ينضج ، بينما تظل انفعالاته كما هى ، أو لا تعدو أن تضمر ، ولن يكون ذلك بالأمر المهم . غير أن نضج المرء كشاعر معناه نضج الرجل بأكمله ، والمرور بانفعالات جديدة ملائمة لسن المرء ، وبنفس الحدة التى مر بها بانفعالات شبابه .

إن من أشكال النمو – وإنه لشكل مثالى – نمو شكسپير ، وهو واحد من الشعراء القلائل الذين نجد أن عملهم فى فترة النضج لا يقل إثارة عن عملهم فى مطلع رجولتهم . وثمة ، فيما أظن ، فرق بين نمو شكسپير ونمو ييتس يجعل حالة هذا الأخير أشد غرابة . إن المرء ، يجد فى حالة شكسپير ، نموا بطيئا مستمرا للسيطرة على حرفته الشعرية ، ويلوح شعر منتصف عمره متضمنا فى شعر نضجه الباكر . فبعد تدريباته اللفظية القليلة الأولى ، تقول عن كل قطعة من عمله : « هذا هو التعبير المثالى عن حساسية تلك المرحلة من نموه» . أما أن يتطور الشاعر أساسا ، وأن يجد شيئا جديدا يقوله ، وأن يقوله بنفس الجودة فى منتصف العمر ، فأمر يتسم دائما بشىء من طابع المعجزة ، ولكن نوع النمو فى حالة ييتس يلوح لى مختلفا .

* * *

أشدت ، فى مقالاتى الباكرة ، بما دعوته اللاشخصية فى الفن . وقد يلوح أننى فى ذكرى أن من أسباب تفوق أعمال ييتس التالية ذلك المزيد من التعبير عن الشخصية فيه أناقض نفسى . ربما لم أكن قد عبرت عن نفسى جيدا ، أو أنه لم يكن لدى سوى إمساك مراهق بناصية تلك الفكرة - ولما كنت لا أستطيع قط أن أتحمل إعادة قراءة كتاباتى النثرية ، فإنى أرغب فى ترك هذه النقطة دون حسم - ولكنى إخال الآن على الأقل أن حقيقة الأمر هى كما يلى . إن ثمة صورتين من اللاشخصية . إحداهما طبيعية لمجرد الحرفى الماهر ، والأخرى تُكتسب - على نحو متزايد - بواسطة الفنان الآخذ فى النضج . والأولى تنتمى إلى ما دعوته «قطعة المنتخبات» كالقصائد الغنائية التى نظمها لفليس أو سكلنج أو كامبيون ، وهو شاعر أفتن من هذين الاثنين . واللاشخصية الثانية هى التى يتسم بها ذلك الشاعر الذى يمكنه ، من قلب خبرة عميقة وشخصية ، أن يعبر عن حقيقة عامة ، محتفظا بكل خصوصية خبرته ، جاعلا منها رمزا عاما . والشيء الغريب هو أن ييتس ، الذى كان صانعا عظيما من النوع الأول ، غدا شاعرا عظيما من النوع الثانى . وليس معنى هذا أنه غدا شخصا مختلفا ، حيث أن المرء يشعر - كما أشرت - بأنه على يقين من أنه عاش خبرة شبابه الحادة ، ومن المحقق أنه لولا هذه الخبرة الباكرة لما تمكن قط من أن يبلغ شيئا من الحكمة التى تظهر فى كتاباته التالية . غير أنه كان عليه أن ينتظر مجيء النضج فيما بعد كى يجد تعبيرا عن خبرته الباكرة ، وهذا يجعله - فيما أظن - شاعرا فريدا وشائقا بوجه خاص .

انظر إلى القصيدة الباكرة التى توجد فى كل كتاب منتخبات : «عندما تتقدمين فى السن ويخط الشيب شعرك ويملؤك النعاس» ، أو «حلم الموت» فى نفس ديوانه الصادر عام ١٨٩٣ .

* * *

إن النقاط التى أريد ، بوجه خاص ، أن أوضحها فى صدد الحديث عن تطور ييتس اثنتان . فالنقطة الأولى ، وقد مسستها ، هى أن إنجاز ما أنجزه ييتس فى سنواته الوسطى والأخيرة إنما يقدم مثلا عظيما وباقيا - يجمل بالشعراء المقبلين أن يدرسوه بتوقير - لما دعوته خلق الفنان : وهو ضرب من الامتياز المعنوى والذهنى سواء بسواء . والنقطة الثانية التى تنبع ، بصورة طبيعية ، مما قلته فى نقدى لافتقار أعماله الباكرة إلى التعبير الوجدانى الكامل هى أن ييتس هو فى المحل الأول شاعر منتصف العمر . وأنا بعيد عن أن أعنى بذلك أنه شاعر القراء الذين فى منتصف العمر وحدهم : فإن موقف الشعراء الشبان الذين يكتبون بالإنجليزية ، فى العالم كله ، منه

برهان كاف على عكس ذلك . والآن فإنه ليس هناك - من الناحية النظرية - من الأسباب ما يمنع أن ينقطع إلهام الشاعر أو مادته فى منتصف العمر أو فى أى فترة تسبق الشيخوخة . ذلك أن الرجل القادر على الخبرة يجد نفسه فى عالم مختلف ، فى كل عقد جديد من حياته : وإذ يراه بعينين مختلفتين تتجدد مادة فنه على نحو مستمر . ولكن الحق أن شعراء قلائل جدا هم الذين أثبتوا قدرتهم على التكيف مع السنين . فالمرء يحتاج ، يقينا ، إلى أمانة وشجاعة غير عاديتين لكى يواجه التغير . وأغلب الرجال إما أن يتشبثوا بخبرات شبابهم ، بحيث تغدو كتابتهم محاكاة غير مخلصة لعملهم الباكر ، أو يخلفون عاطفتهم وراءهم ، ولا يكتبون إلا ما يمليه العقل عليهم ببراعة جوفاء ومهدرة . بل أن ثمة إغراء آخر أشد سوءا : وهو أن يغدو المرء ذا أبهة رفيعة ، وأن يغدو شخصية عامة ليس لها إلا وجود عام - مشجب معاطف علقت عليه الأوسمة وشارات الامتياز ، لا يفعل أو يقول أو حتى يفكر أو يشعر إلا بما ينتظره الجمهور منه . لم يكن ييتس من هذا النوع من الشعراء . وربما كان هذا هو السبب فى أن الشبان يجدون شعره التالى أحظى بالقبول مما يستطيعه الأكبر سنا بسهولة . لأن الشباب يستطيع أن يراه كشاعر ظل فى عمله شابا دائما ، بأحسن معانى هذه الكلمة ، بل وغدا ، بأحد معانى هذه الكلمة ، شابا كلما تقدم فى السن . ولكن المتقدمين فى السن ، ما لم يتحركوا نحو شيء من تلك الأمانة مع النفس التى يعبر عنها شعره ، سيصدمهم مثل هذا الكشف عن الكنه الحقيقى للرجل ، وما يظل عليه . وسيرفضون أن يصدقوا أنهم من هذا الطراز .

تظنون أنه من المروع أن تحف الشهوة والغضب

بشيخوختى ،

إنهما لم يكونا بلاء كهذا ، عندما كنت فى شبابى :

إذ ماذا هناك غيرهما يمكن أن يدفعنى إلى أن أتغنى ؟

إن هذه الأبيات بالغة التأثير ، وليست بالغة الإبهاج . وحديثا انتقد العاطفة (المتضمنة فيها) ناقد انجليزى أحترمه عموما ، ولكنى إخال أنه أساء قراءتها . فأنا لا أقرؤها على أنها اعتراف شخصى لرجل كان يختلف عن سائر الرجال ، وإنما على أنها لرجل يماثل ، أساسا ، أغلب سائر الرجال ، والفرق الوحيد بينه وبينهم هو أن حظه من الوضوح والأمانة والحماسة أعظم . إذ هل من رجل أمين ، تقدم فى السن بما فيه الكفاية ، يمكن أن تكون هذه العواطف غريبة عنه تماما ؟ إن من الممكن إخضاعها وتنظيمها بواسطة الدين ، ولكن من ذا الذى يستطيع أن يقول إنها تموت ؟ لا

أحد سوى من تنطبق عليهم قولة لاروشفوكو المأثورة :

Quand les vices nous quittent, nous nous flattons de la creance que c'est nous qui les quittons.

وإن مأساة إبيجرامة بيتس كلها لتكمن فى بيته الأخير .

وبالمثل ، فإن مسرحية «المطهر» ، بدورها ، ليست بالغة الإبهاج . إن فيها جوانب لا أميل إليها شخصيا . وقد كنت أود ألا يطلق عليها هذا العنوان ، لأنى لا أستطيع أن أتقبل مطهرا ليست فيه إشارة إلى التطهير أو تأكيد له على الأقل . غير أنه فضلا عن البراعة المسرحية غير العادية التى وضع بها كل هذه الأحداث فى نطاق مشهد بالغ القصر ليس فيه من الحركة سوى القليل ، تقدم هذه المسرحية عرضا مقتدرا لانفعالات رجل عجوز . وأظن أن الإبيجرامة التى أوردتها لتوى تلوح لى جديرة بأن تحمل على محمل الدراما كمسرحية «المطهر» . إن الشاعر الغنائى - وقد كان بيتس غنائيا دائما حتى حين كان دراميا - يستطيع أن يتحدث عن كل إنسان ، أو عن أناس شديدى الاختلاف عن نفسه غير أنه لكى يفعل هذا ينبغى أن يكون قادرا لحظتها على أن يطابق بين نفسه وكل إنسان ، أو غيره من البشر . وقدرته التخيلية على أن يغدو هذا أو ذاك هى وحدها التى تخدع بعض القراء وتؤدى بهم إلى الظن أنه يتحدث لأجل نفسه وحدها وعنها - وخاصة عندما يؤثرون ألا يدخلوا فى الموضوع .

ولست أريد أن أقتصر على تأكيد هذا الجانب وحده من شعر بيتس بعد تقدمه فى السن فأنا أود أن أوجه الانتباه إلى قصيدته الجميلة فى «السلم المتعرج» فى ذكرى إيفاجور - بوث وكون ماركيويكز ، حيث الصورة الموجودة فى البداية :

فتاتان فى كيمونو حريرى ، كلتاهما

جميلة ، إحداهما غزال ،

تكتسب حدة عظمى من صدمة البيت التالى

حينما تذبل ، هيكل عظمى عجوز نحيل ،

وكذلك الانتباه إلى «منتزه كول» التى تبدأ

أتأمل فى طيران عصفور ،

فى امرأة متقدمة السن ودارها .

ففى مثل هذه القصائد يشعر المرء بأن أكثر انفعالات الشباب حيوية والمرغوب

فيها قد احتُفظ بها لتلقى التعبير الكامل والتى هى جديرة به عند النظر إلى الوراء . ذلك أن مشاعر الشيخوخة الشائقة ليست مجرد مشاعر مختلفة ، وإنما هى مشاعر اندمجت فيها مشاعر الشباب .

إن نمو ييتس فى شعره الدرامى شائق كنموه فى شعره الغنائى . وقد تحدثت عنه باعتباره شاعرا غنائيا – بمعنى لا أنظر به إلى نفسى ، مثلا ، على أنى شاعر غنائى . والأحرى أنى أعنى به لونا معينا من اختيار الوجدان أكثر منه اختيارا لصور وزنية خاصة . غير أنه ليس هناك من الأسباب ما يمنع أن يكون الشاعر الغنائى شاعرا دراميا أيضاً . وعندى أن ييتس هو نموذج الكاتب المسرحى الغنائى . لقد احتاج إلى عدة سنوات كيما يطور الشكل الدرامى الملائم لعبقريته . وعندما شرع لأول مرة فى كتابة مسرحياته كانت المسرحية الشعرية تعنى مسرحيات مكتوبة بالشعر المرسل . أما الآن فقد غدا الشعر وزنا ميتا منذ فترة طويلة . ومن الخروج عن إطار موضوعى أن أتغلغل فى كل أسباب هذه الظاهرة الآن : ولكن من الواضح أن شكلا عالجه شكسبير بكل هذا التفوق إنما هو شكل له عيوبه . ولو أنك كنت تكتب مسرحية ، من نفس نوع مسرحيات شكسبير ، لطغت عليك ذكراه . أما إذا كنت تكتب مسرحية من نمط مختلف ، لشتت انتباهك ، أضف إلى ذلك أنه لما كان شكسبير أعظم كثيرا من أى من الكتاب المسرحيين الذين تبعوه ، فإن الشعر المرسل لا يكاد يمكن فصله عن حياة القرنين السادس عشر والسابع عشر ، ولا يكاد يمكنه أن يلحق بالإيقاعات التى تتحدث بها الإنجليزية الآن . وإخال أنه لو قدر لأى شىء من نوع الشعر المرسل أن تعود مكانته إلى الرسوخ فى يوم من الأيام ، فسيحدث هذا بعد افتراق طويل عنه يكون قد تحرر أثناءه من ارتباطات الفترة . وفى الوقت الذى كتب فيه ييتس مسرحياته الباكرة لم يكن من الممكن استخدام أى شكل آخر فى المسرحية الشعرية : وليس هذا نقدا لييتس نفسه وإنما هو تأكيد لأن التغيرات التى تطرأ على أشكال النظم تأتى فى بعض اللحظات وليس فى بعضها الآخر . إن مسرحياته الشعرية الباكرة ، بما فى ذلك «الخوذة الخضراء» المكتوبة بنوع من الأوزان المقفاة غير المنتظمة ذات الأربعة عشر مقطعا ، تحتوى على قدر كبير من الجمال وهى على الأقل خير مسرحيات شعرية كتبت فى عصرها . وحتى فى هذه المسرحيات يلاحظ المرء نمو ضرب من عدم الانتظام فى عروضها . إن ييتس لم يبتكر وزنا جديداً بالضبط ، ولكن الشعر المرسل لمسرحياته التالية ينجم عن تقدم كبير نحو مثل هذا الوزن . والشىء المثير للدهشة حقا هو تخليه الفعلى عن أوزان الشعر المرسل فى مسرحية «المطهر» . ومن الوسائل المستخدمة بنجاح كبير فى بعض مسرحياته التالية تلك الفواصل الغنائية التى تقدمها الجوقة .

ولكن من الأسباب الأخرى والهامة لتحسنه تطهره التدريجى من الزينة الشعرية . وربما كان هذا هو أكثر الأجزاء إيلاما ، بقدر ما يخص الأمر النظم ، فى مجهود الشاعر الحديث الذى يحاول أن يكتب مسرحية منظومة . إن مجرى التحسن يتقدم نحو مزيد مطرد من العرى . فالبيت الجميل المكتوب لأجل ذاته إنما هو ترف خطر حتى على الشاعر الذى برع فى تكنيك المسرح . والشىء اللازم هو جمال لا يكمن فى البيت أو فى القطعة التى يمكن عزلها وإنما يلتحم بالنسيج الدرامى نفسه ، بحيث لا يمكنك أن تعرف ما إذا كانت الأبيات تضفى جلالا على المسرحية ، أو ما إذا كانت المسرحية هى التى تحيل الكلمات إلى شعر . (وإن من أكثر الأبيات تحريكا للمشاعر فى مسرحية «الملك لير» هذا البيت البسيط :

أبدا ، أبدا ، أبدا ، أبدا ، أبدا

غير أنك إذا لم تكن عارفا بالسياق ، فكيف يمكنك أن تقول إنه شعر أو حتى نظم مقتدر ؟) إن تطهير ييتس لمعجمه اللفظى يغدو أشد اتضاحا فى مسرحياته الأربع المسماة «مسرحيات للراقصين» وفى مسرحيتيه الواردتين بكتابه الذى نشر بعد موته : أى – فى الحقيقة – تلك المسرحيات التى عثر فيها على شكله الدرامى الصحيح والنهائى .

وفى المسرحيات الثلاث الأولى من «مسرحيات للراقصين» ينم على المنهج الداخلى – باعتباره مقابلا للمنهج الخارجى – فى تناول الأسطورة الأيرلندية التى تحدثت عنها من قبل . ففى مسرحياته الباكرة ، كما هو الشأن فى قصائده الباكرة عن أبطال وبطلات أسطوريين ، أشعر بأنه يعالج شخصياته بالاحترام الذى نشعر به نحو الأسطورة باعتبارهم مخلوقات عالم مختلف عن عالمنا . أما فى مسرحياته التالية فإنهم يغدون رجالا ونساء ذوى طابع عالمى . وربما لم يكن يجمل بى أن أدرج «حلم العظام» فى هذه الفئة بالضبط ، لأن ديرموت ودفورجيلا إنما هما شخصيات مقتطعة من التاريخ الحديث ، وليسا من عصر ما قبل التاريخ . ولكنى خليق بأن ألاحظ – تأييدا لما كنت أقوله – أن هذين العاشقين ، فى هذه المسرحية ، يتمتعان بشىء من عالمية پاولو وفرانشسكا ، وهو ما كان ليمكن لييتس الشاب أن يضفيه عليهما . وهكذا الشأن مع كوهولين «نبع الصقر» وكوهولين أو إيمرولِيثين «غيرة إيمر الوحيدة» : فالأسطورة ليست مقدمة لأجل ذاتها ، وإنما كأداة لموقف ذى معنى عالمى .

وعند هذه النقطة أرى أنى ربما أكون قد ولدت انطباعا ، مناقضا لرغبتى واعتقادى ، بأن شعر ييتس ومسرحياته فى فترته الباكرة يمكن تجاهلها فى سبيل

أعماله التالية . إنك لا تستطيع أن تقسم عمل شاعر عظيم بهذه الحدة ، فحيث يكون هناك استمرار لمثل هذه الشخصية الإيجابية ، ومثل هذا الغرض الواحد لا يمكن فهم أعماله الباكرة التالية ، أو الاستمتاع بها على النحو الأمثل ، دون دراسة أو تذوق لأعماله الباكرة ، كما أن أعماله التالية تلقي ضوءا على الباكرة ، وتوقفنا على جمال ودلالة لم نكن ندركهما قبل ذلك . وعلينا أيضاً أن نضع فى اعتبارنا الظروف التاريخية . وكما قلت فيما سبق فقد ولد ييتس عند نهاية حركة أدبية وكانت حركة انجليزية : ولا أحد سوى من جهدوا مع اللغة يعرف المجهود والثبات اللذين يتطلبهما التحرر من مثل هذه المؤثرات - ومع ذلك نجد ، من ناحية أخرى ، أنه ما إن نألف الصوت الأقدم عهدا حتى يمكننا أن نسمع نغماته الفردية حتى فى أوائل شعره المنشور . وفى فترة شبابى لاح أنه لا توجد قوى شعرية مباشرة كبرى من شأنها أن تعين أو تعوق ، قوى يمكن التعلم منها أو الثورة عليها ، ومع ذلك فإنى أستطيع أن أفهم صعوبة الموقف الآخر وضخامة المهمة . ومن ناحية أخرى فإن الموقف ينعكس فى حالة المسرحية الشعرية لأن ييتس لم يكن يملك شيئا ونحن قد ملكنا ييتس . لقد بدأ يكتب مسرحياته فى فترة لاح فيها أن المسرحية النثرية عن الحياة المعاصرة هى الغالبة وكان المستقبل الممتد أمام مسرحياته غير مؤكد - كانت ملهاة الهزلية الخفيفة لا تتناول إلا طبقات معينة ذات امتيازات من حياة المدينة الكبيرة وكانت المسرحيات الجادة تجنح إلى أن تكون رسائل زائلة الأهمية عن المشاكل الاجتماعية العابرة - وبوسعنا الآن أن نبدأ فى أن نرى كيف أن المحاولات الباكرة الناقصة التى قام بها ربما كانت أدبا أبقى من مسرحيات شو وأن عمله المسرحى ككل قد يكون دفاعا أقوى إزاء السوقية الحضرية الناجحة فى شافتسيرى أقينيو والتى كان يعارضها بنفس القوة . وكما نجد أنه منذ البداية صنع شعره وفكر فيه على أساس من النطق وليس على أساس من الصفحة المطبوعة نجد أنه فى مسرحياته قد ظل يرمى دائما إلى كتابة مسرحيات تمثل ولا تكون مقصورة على أن تقرأ - لقد كان فيما إخال أشد اهتماما بالمسرح من حيث هو أداة للتعبير عن وعى شعب منه بالمسرح كأداة لنشر شهرته الخاصة أو إنجازه . وإنى لعلى اقتناع بأن خدمة المسرح بهذه الروح هى السبيل الوحيد الذى يمكننا أن نأمل معه أن ننجز أى شىء جديد بأن ينجز . وبديهى أنه كان يتمتع ببعض امتيازات كبرى لا يسلبها سردها أى مجد من أمجاده : وتتمثل هذه المزايا فى زملائه الذين كانوا أناسا ذوى موهبة طبيعية لم يصبها الفساد فى النطق والتمثيل ، وإنه لمن المستحيل أن نفصل ما حققه للمسرح الأيرلندى عما حققه المسرح الأيرلندى له . ومن زاوية هذه المزية ظلت فكرة المسرحية الشعرية حية على حين دفع بها فى مكان آخر إلى ما تحت الأرض . ولست أدرى أين ينتهى ديننا له ككاتب مسرحى . ولسوف يتبين متى آن الأوان أن هذا الدين

لن ينتهى إلى أن تنتهى هذه المسرحية نفسها . أكد ييتس ، فى كتاباته العارضة عن موضوعات درامية ، أصولا معينة ينبغى علينا أن نتمسك بها : كأولوية الشاعر على الممثل ، وأولوية الممثل على رسام المناظر ، والمبدأ القائل بأنه على حين لا يحتاج المسرح إلى أن يكون معنيا بـ «الشعب» فقط - بالمعنى الروسى الضيق لهذه الكلمة - فإنه ينبغى أن يكون للشعب ، وإنه لكى يكون باقيا ينبغى أن يعنى بالمواقف الأساسية . وإذ ولد فى عالم كانت فيه عقيدة «الفن للفن» تحظى بالقبول العام ، وعاش فى عالم طُلب فيه من الفن أن يكون أداة لأغراض اجتماعية ، تمسك تمسكا قويا بالرأى السليم الذى يقع بين هذين الحدين ، وإن لم يكن - بأى حال من الأحوال -حلا وسطا بينهما : وبيّن أن الفنان ، بخدمته لفنه على نحو يتسم بالنزاهة الكاملة ، إنما يؤدى ، فى الوقت نفسه ، أجل خدمة بمقدوره لأمته وللعالم كله .

ولكى يتمكن المرء من أن يثنى فليس من الضرورى أن يستشعر موافقة كاملة . ولست أخفى الحقيقة الماثلة فى أن ثمة أوجه من فكر ييتس وشعوره لا تروقنى . ولست أقول هذا إلا لأشير إلى الحدود التى فرضتها على نقدى . وأنا لم أكن معنيا إلا بالشاعر والكاتب المسرحى على قدر ما يمكن أن نعزل هذين الاثنين - وعلى المدى الطويل ، فليس يمكن عزلهما عزلا كاملا . ولابد أن يتم يوماً فحص كامل ومفصل لمجموع أعمال ييتس وربما احتاج ذلك إلى منظور أطول . إن ثمة بعض شعراء يمكن النظر إلى شعرهم ، إن قليلا أو كثيراً ، منفصلا وذلك من أجل أن نخبره ونستمتع به . وثمة شعراء آخرون تكون لشعرهم ، رغم أنه يمنح قدرا مساويا من الخبرة والبهجة ، أهمية تاريخية أكبر وقد كان ييتس من هذا النوع الأخير . وكان واحدا من هؤلاء القلائل الذين يكون تاريخهم تاريخ عصرهم والذين هم جزء من وعى عصر لا سبيل إلى فهمه بدونهم . وهذه مكانة بالغة الارتفاع نعزوها إليه ولكنى أعتقد أنها مكانة لا يعتريها اهتزاز .

من «جورج هربرت»

(١٩٦٢)

- ١ -

إن الخلفية الأسرية للرجل ذى العبقرية ذات تشويق دائما . فهى قد تبين دلائل على قوى تتوهج فى أحد أعضائها ، أو قد لاتنم على أى وعد بالتفوق من أى نوع . أو هى كخلفية أسرة جورج هربرت قد تنم على امتياز من طبقة بالغة الاختلاف . وثمة سبب آخر يدعونا إلى أن نعرف شيئاً عن سلالة جورج هربرت : فهى تشوقنا لأنها كانت مهمة بالنسبة له .

كانت أسرة هربرت وما زالت مرموقة بين الأرستقراطية البريطانية . وأنا أقول البريطانية بدلا من الإنجليزية لأن أحد فروع الأسرة - ذلك الذى ينتمى إليه الشاعر - رسخت أقدامها فى ويلز وتزاوجت مع الأسر الولزية مالكة الأراضى وقد ادعى آل هربرت أنهم من أصل فرنسى - نورماندى ، وكانوا ملاكا للأرض منذ الفتح النورماندى . وفى زمن حرب الوردتين أيد آل هربرت من ويلز قضية بيت يورك ، ولكنهم بعدموقعة بوسورث تحولوا بولائهم إلى الملك الجديد ، هنرى تيودور من بيت لانكستر ، وهو نفسه ولزى من ناحية الأب ، اعتلى العرش تحت اسم هنرى السابع . وفى ظل الأسرة المالكة الجديدة ، ظل آل هربرت فى ازدهار . وصمم هنرى السابع على أن يمارس فى ولز ذات السلطة التى كان يستمتع بها فى انجلترا - وهو تحكم لم يكن زعماء ولز المحليون معتادين عليه . ومن بين هؤلاء الولزيين ذوى المركز والسلطة ، الذين ناصروا وقدموا قانون الملك هنرى ونظامه فى ولز ، كان السير رتشارد هربرت من قلعة مونتجومرى . وتقع مونتجومرى فى شمال ويلز . وفى الجنوب كان هربرت آخر (ومازال) إيرلا لبمبروك . وثمة فرع آخر من الأسرة يمثله إيرل كارنارفون .

كان أسلاف جورج هربرت وأقربائه ذوى نشاط فى خدمة الملك وفى الشئون المحلية على السواء . وكانت مرتبتهم من أعلى المراتب . وقد برز العديد من الأسرة لشجاعتهم وبسالتهم فى الحرب والبراز ومآثرهم المدهشة فى استخدام الأسلحة . إنه عنصر استثنائى ، ولكنه لم ينم على ذوق ومقدرة أدبيين قبل مقدم جورج هربرت وأخيه إدوارد . أما أن يظهر شاعران أخوان فى أسرة على مثل هذا القدر من التبريز فى

الأعمال الحربية والملكات الإدارية وحضور البلاط ، فأمر لايفسره سوى أن أمهما - زوجة سير رتشارد هربرت مونتجومرى - كانت امرأة على ذوق أدبى ، وخلق قوى ، وملكات عقلية استثنائية ، إلى جانب جمال وجاذبية . كانت ماجدالين ، ابنة سير رتشارد نيوبورت ووريثته ، وهو مالك أراض غنى فى شروبشير .

ولد جورج هربرت فى ١٥٩٣ . وبعد ذلك بثلاث سنوات توفى أبوه ، تاركا للأم عشرة أطفال : سبعة صبية وثلاث بنات . كان إدوارد هو الابن الأكبر ، وبديهى أنه كان على الأبناء الأصغر سنا أن يشقوا طريقهم فى الحياة - وذلك فرضا ، كما فعل آخرون من أسرة هربرت ، فى الحروب أو فى خدمة عامة ما - ولكن معايير ليدى هربرت كانت عالية ، وكانت مصممة على أن تهيئ لهم جميعا تعليما جيدا . وكان الإبن الأكبر إدوارد - وهو شاعر الأسرة الآخر ووريث أملاكها - فى الثالثة عشرة ، وكان طالبا فى جامعة أكسفورد ، عندما توفى أبوه . وفى سن الخامسة عشرة زوج إدوارد لوريثة (من فرع آخر من أسرة هربرت) ولكنه استمر يدرس فى أكسفورد ، حيث انتقلت أمه بأسرتها لكى تكون قريبة منه ولكى تشرف على تعليمه . وهناك كونت صداقات بل كونت ضربا من الصالونات من مدرسى الجامعة المثقفين الأكثر لمعانا .

ويجدر بنا أن نذكر شيئا عن إدوارد هربرت ، الأخ الأكبر ، لا لكى نذكر شعره فحسب ، وإنما لكى نوضح التضاد اللافت للنظر بين الأخوين الموهوبين . كان إدوارد يطمح إلى العيش فى الخارج ، وإلى الاستمتاع بحياة البلاط فى عواصم أجنبية ، وإلى الانغماس فى دبلوماسية أقرب إلى طابع الهواية ، ومن أجل هذا الغرض تعلم الفرنسية والإيطالية والإسبانية . ويلوح أنه كان رجلا عظيم القوة البدنية مرموقا لبراعته فى ألوان الرياضة ، ونجاحه فى أمور الحب . خلاصة القول إنه كان رجلا زاخرا بالحيوية وفيما بعد رقى إلى رتبة النبلاء تحت اسم لورد هربرت أوف تشربرى ، وبهذا الاسم نعرفه مؤلفا لقصيدتين ، على الأقل ، بالغتى الرهافة يعرفهما قراء المنتخبات الشعرية . لم يكن شاعراً فحسب ، وإنما كان فيه شئ من طبع الفيلسوف ، وكان يعتنق آراء مهرطقة - على نحو متميز - فى شئون الدين . ومن ناحية أخرى ، ذكره جون دن بالخير ، وكان بن جونسون من أصدقائه ومراسليه . ذلك أنه كان يستمتع بصحبة رجال الأدب ، ويتحرك بينهم على أنه ند ، فضلا عن تحركه بين رجال بلاط أوروبا والسادة والسيدات الراقىّ المكانة . وفى إدوارد يلوح أنه اجتمعت المعالم المميزة لآل هربرت وبعض المعالم الخاصة بأمه ماجدالين هربرت . أما جورج الأرق بنية ، ذو العقل المتأمل ، فيلوح أننا نجد فيه قدرا أكبر من ماجدالين ، ومع ذلك فقد كان على ذكر - بفخر - من أنه من آل هربرت كأى شخص آخر من تلك العائلة ، وفى فترة من الفترات مالت الأسرة إلى العيش فى عالم الشئون العامة .

وإلى حد كبير نجد أن أهم رجال الأدب والدرس ، الذين كانوا يستمتعون بصحبة ماجدالين هربرت ، وذلك بالنسبة لدراستنا جورج هربرت ، هو جون دن . كان أكبر سنا (من هربرت) بما يكفى لأن يجعله ينال إعجاب الرجل الأصغر سنا ، ويؤثر فيه : وكان أدنى مرتبة من ليدى هربرت بما يجعله من محمييها تقريبا . والصداقة بين دن وليدى هربرت قد احتفل بها فى واحدة من أشهر قصائد دن وأكثرها نيلا للحب ، قصيدة «الخريفى» ، وفيها نجد البيتين اللذين يحفظهما كل عاشق لشعر دن عن ظهر قلب .

ما من ربيع ، ولا جمال صيفى ، يملك من الرشاقة

ما رأيته فى وجه خريفى واحد

ونعود فورا إلى تأثير شعر دن فى شعر هربرت . وفى الوقت ذاته ، من الملائم أن نقدم مسحا وجيزا لحياة هربرت وتخطيطا لشخصيته .

فى سن الثانية عشرة ، أرسل جورج هربرت إلى مدرسة وستمنستر ، حيث برع فى أنسقة اللاتينية واليونانية المألوفة ، واكتسب أيضا – وهذا جدير ، بدرجة متساوية ، أن يذكر هنا – تدريبا متقدما على الموسيقى ، ليس فقط على الغناء الجماعى الذى عرفت به تلك المدرسة المشهورة ، نتيجة لارتباطها بالصلوات فى كنيسة وستمنستر ، وإنما أيضا على آلة صعبة هى المزهر . ولئن تذكرنا معرفة هربرت بالموسيقى ، وبراعته فى استخدام تلك الآلة ، فسنزداد تذوقا لإجادته الشعر الغنائى . ومن وستمنستر مضى إلى كلية الثالوث بجامعة كمبردج ، وكان واحدا من أولاد مدرسة وستمنستر الثلاثة الذين نالوا منحا من تلك الكلية وقتها .

وفى مدرسة وستمنستر كان لهربرت سجل يحتذى . كانت علاقة المدرسة بالكنيسة قد عودته أيضا على واجبات الكنيسة التى يشترك فيها مع الأولاد (وكان انتباههم الشديد إلى الموعظة مكفولا لأنه كان يطلب منهم أن يضعوا ، فيما بعد ، ملخصا لها باللغة اللاتينية) . وفى الجامعة كان هربرت متقدما بدرجة متساوية ، عاقلا وثابتا فى سلوكه ، مثابرا فى دراساته ، يوليه الأستاذ اهتماما خاصا . ومهما يكن من أمر ، فقد قيل عنه إنه كان حريصا على أن يكون حسن اللباس ، بل غاليه ، وأن موقفه من زملائه الطلبة الأدنى مركزا اجتماعيا كان موقف التباعد إن لم يكن التشامخ . وحتى إيزاك ولتون (أقرب كاتبى سيرته إلى عصره) الذى يميل إلى تأكيد قداسة هربرت ، يقر بأن هربرت – فى هذه المرحلة من حياته – كان شديد الوعى بالرعاية التى يعتقد أن منبته الرفيع جدير بها .

وفى سن الثالثة والعشرين أصبح هربرت زميلا فى كليته الخاصة : كلية الثالوث . وبدأ عمله بالتدريس للطلبة الأصغر سنا نحو اللغة اليونانية ، وفيما بعد صار يدرس البلاغة وقواعد الخطابة . لم تكن صحته طيبة قط ، وكان مناخ كمبردج شديدا بعض الشئ على شاب رقيق البنيان . وكان دخله كزميل ومعلم يزداد من راتب صغير يأتيه من أخيه إدوارد (رأس الأسرة) وأحيانا من منح زوج أمه . ذلك أن أمه كانت ، فى منتصف العمر ، قد تزوجت مرة أخرى ، وغدت الآن زوجة لسير جون دانفرز . ولكن صحة هربرت الضعيفة كانت تعنى فواتير للأطباء ، وتغيبا أحيانا عن كمبردج ، ولما كان دارسا مثقفا ذا عقل نشط طلعة ، فقد كان بحاجة مستمرة إلى شراء الكتب ، وكانت الكتب غالية الثمن ، خاصة تلك التى يتعين استيرادها من القارة . وعلى ذلك فقد سعى إلى تحسين دخله ، وإلى أن يحصل - فى الوقت ذاته - على مكانة مرموقة ، بأن يعين خطيبا عاما للجامعة .

لم يكن هربرت قد خطط بعد أن يقضى حياته كاهنا فى الريف . ومن المحقق أن وظيفة الخطيب العام كانت خليقة أن تدخله فى العالم الكبير ، بل تجعله على اتصال ببلاط چيمز الأول . وقد بلغ هدفه ، وأثناء توليه هذه الوظيفة كون معارف كثيرين ، أعانته على زيارتهم صلات أسرته ، وميوله الخاصة الواسعة النطاق . كان شديد الاعجاب بسير فرنسيس بيكون ، وهو نمط من العقول شديد الاختلاف عن نمطه . ومن الأصدقاء الآخرين الأكبر سنا ، ممن كانت تربطه بهم علاقة المودة ، الأسقف لانسلوت أندروز الأقرب إلى القديسين . ولم تقلل الاختلافات الواسعة فى الاتجاه والمعتقد الدينى من احترامه الحار لأخيه الأكبر إدوارد .

كان ينتظر من زملاء الكليات أن ينخرطوا فى سلك الكنيسة الانجليزية ، خلال سبع سنوات من تعيينهم ، أو يستقيلوا من زمالتهم . وكان هربرت - كأمه - أنجليكانيا ممارسا تقيا ، ولكن طموحه فى هذه الفترة كان يتجه إلى عالم البلاط والحكومة . وكان هجومه العنيف - على شكل أطروحة لاتينية - على موقف المتطهرين (البيوريتان) ممثلا فى واحد من أكثر المتحمسين لهم إفراطا - أندروملفيل - هو هجمته الوحيدة على المجادلات الدينية . ورغم أن هربرت كان مخلصا تماما (فى هجومه) ولاريب ، فمن المحتمل أنه كان يرمى إلى اكتساب رضاء الملك چيمز . من المحقق أنه كان ليرحب بوظيفة عامة ، ولكنه لم يكن يملك حيل التزلف ، ولا الوسائل ولا الرغبة فى شراء تلك الوظيفة . وكانت خطوته التالية هى أن يغدو عضوا للبرلمان عن مونتجومرى - وهو انتخاب كان ليأتيه كأمر بديهى ، تقريبا ، لكونه عضوا فى أسرة هربرت . ولكن هذه الفترة من حياته لم تكن متسمة بالنجاح : توفى نبيلان عظيمان

كان على ثقة من رعايتهما له ، ويلوح أن وفاة الملك چيمز ذاته فى العام التالى لم تخلف له كبير أمل فى أن يغدو قساً .

كان من اللازم أن نستعرض كل هذا الجزء من حياة هربرت الباكرة لكى نوضح أن هربرت وإن كان منذ طفولته عضوا تقيا فى الكنيسة الأنجليكانية وخصما نشطا للمتطهرين (البيوريتان) وأتباع كالفن ، لم يشعر بكبير ميل إلى الكهانة حتى عامه الواحد والثلاثين . كان ثمة أربعة ، على الأقل ، فى حياته ، يمكن - بالآيين أو القدوة - أن يؤثروا فيه بحيث يتخذ هذا القرار . كانت أمه - وهو المرتبط بها بتفان - امرأة نعلم أنها ليست قوية الشخصية فحسب ، وإنما عظيمة التقوى أيضا .

وقد سبق أن ذكرنا صديقين أكبر منه كثيرا : دكتور جون دن والأسقف أندروز. وأخيرا كان هناك صديقه العزيز نيكولاس فيرار من لتل جدنج ، وهو قدوة فى مبادئ الكنيسة العليا ، تدنو حياته العائلية من حياة جماعة دينية . ولفيرار خلف ، عند وفاته ، مخطوط مجموعة الأشعار التى تقوم عليها شهرته : مجموعة **المعبد** التى ما كنا لنعرفها لو لم يختر فيرار أن ينشرها . وقد نشرها فى نفس سنة وفاة هربرت[1] .

توفيت أم هربرت فى ١٦٢٦ . ولمدة من الزمن أقام هربرت ضيفاً على بيت لورد دانفرز ، الأخ الأكبر لزوج أمه . وفى ١٦٢٩ ، إذ كان قد انخرط بالفعل فى سلك الكنيسة ، اقترن بجين دانفرز ، وهى ابنة ابن عم اللورد دانفرز . كان زواجا سعيدا . وبعد ست سنوات من وفاة هربرت ، اقترنت أرملته بسير روبرت كوك ويقول أيزاك ولتون عنها فى فترة ترملها :

(١) ظهرت أربع طبعات من **المعبد** خلال ثلاث سنوات من نشرها لأول مرة : واستمرت رائجة حتى نهاية القرن ، وفى القرن الثامن عشر كانت قصائد هربرت موضع انتقاص عموما : فكوبر مثلا ، وإن وجد فيها نغمة تقوى نالت إعجابه ، كان ينظر إليها على أنها «قوطية غريبة» وكان هذا هو الرأى الذى أجمع عليه ذلك العصر . واستنقاذ صيت هربرت إنما بدأه كولردج الذى كتب فى رسالة إلى وليم كولنز ، مؤرخة فى ٦ ديسمبر ١٨١٨ : «إنى أجد الآن فى «معبد» جورج هربرت التقى ، وهو الذى كان من عادتى أن أقرأه لكى أسلى نفسى بغرابته ، أو باختصار لكى أضحك منه فحسب ، من العزاء الجوهرى أكثر مما أجد فى كل الشعر المكتوب منذ قصائد ملتون . ولئن لم تكن قد قرأت هربرت ، فإنى أزكى لك هذا الكتاب عن ثقة . والقصيدة المعنونة «الزهرة» مؤثرة بوجه خاص ، وعندى أن عبارة من نوع «وتذوق النظم» تعبر عن إخلاص وحقيقة ما كنت لأستبدل بهما عن طيب خاطر الأبيات الأكثر رفعة «ومرة أخرى أحب ربة الفن» إلخ .. وهكذا الشأن مع كثير من عبارات هربرت الأخرى البسيطة» (الرسائل ، ج٤ ، تحرير إيرل لزلى جرجز ١٩٥٩) .

وكولردج ، إذ يكتب إلى ليدى بوموثت فى ١٨٢٦ ، يقول : «إن صديقى العزيز القديم تشارلز لام وأنا مختلفان أشد الاختلاف (وهذا نادرا ما يقع بيننا فى مسألة الذوق والمشاعر الخلقية) على تقديرنا وميلنا لقصائد جورج هربرت المقدسة ، فهو يفضل كوارلز كثيرا ، بل أنه لايميل إلى هربرت» **(رسائل تشارلز لام ،** حررها ا . ف . لوكاس ، ج ١ ، ١٩٣٥) .

«ظلت فى حداد عليه إلى أن خفف الزمن والمؤانسة من أحزانها ، ففدت الزوجة السعيدة لسير روبرت كوك أوف هاينام ، فى مقاطعة جلوستر ، نايت . ورغم أنه كان يعلق قيمة كبيرة على المؤهلات الممتازة لعقلها وبدنها ، وكان شبيها بمستر هربرت فى أنه لايحكم كسيد وإنما كزوج ذى مودة ، فقد كانت تتحدث حتى إليه عن مستر جورج هربرت ، وتقول إنه لابد لذلك الاسم من أن يعيش فى ذاكرتها إلى أن تطرح عنها أثقال العيش» .

توفى جورج هربرت بذات الصدر فى سن الأربعين . وفى السنوات الأخيرة من حياته كان قسا لأبرشية بيمرتون فى ويلتشير . وثمة دلائل كثيرة على أنه كان قس أبرشية يحتذى ، صارما فى أدائه لواجباته ، وراعيا محبا سخياً مع قطيعه . ويجمل بنا أن نتذكر أنه فى الوقت الذى كان يعيش فيه هربرت لم يكن من المألوف لرجل له مكانة جورج هربرت الاجتماعية أن ينخرط فى سلك الكنيسة ، ويقر بالاً بتكريس ذاته للحاجات الروحية والمادية لأبرشية صغيرة ، أهلها متواضعو المنبت ، فى قرية ريفية . ولابد لى من أن أسوق نادرة من كتاب ولتون عن حياته :

«وفى مشية أخرى إلى **سالسبرى** ، أبصر رجلا مسكينا ، مع جواد أشد مسكنة ، وقع تحت وطأة ما يحمله . كانا مكروبين كليهما ، وفى حاجة إلى مساعدة سريعة . وإذ أدرك مستر **هربرت** ذلك خلع عنه معطفه الكهنوتى ، وأعان الرجل المسكين على إنزال حمله ، ثم على قيادة جواده : فباركه الرجل المسكين لقاء ذلك ، وبارك هو الرجل المسكين ، وكان من الشبه **بالسامرى الصالح** إلى الحد الذى جعله يعطيه مالاً لينعش نفسه وجواده ، وقال له **إنه إذا كان يحب ذاته ، فإنه يجمل به أن يكون رحيما بدابته** . وهكذا ترك الرجل المسكين . وعند مقدمه على أصدقائه الموسيقيين فى **سالسبرى** ، بدأوا يتعجبون من أن مستر جورج هربرت ، الذى كان من عادته أن يكون بالغ الأناقة والنظافة ، قد أقبل على الجماعة ملوثا وأشعث هكذا ، ولكنه روى لهم الحادثة . وعندما قال له أحد أفراد الجماعة إنه **انتقص من قدر ذاته بمثل هذا العمل القذر** ، كان رده : إن التفكير فيما فعله كان خليقا أن يرن فى أذنيه رنين الموسيقى فى منتصف الليل ، وإن إغفاله كان خليقا أن يؤنب ضميره ويحدث فيه شقاقا ، كلما مر بذلك المكان ، لأننى إذا كنت ملزما بأن أصلى من أجل جميع من هم فى كرب فإنى واثق أنى ملزم بقدر ما يقع فى طاقتى أن أمارس ما أصلى من أجله . ورغم أنى لا أتمنى مثل هذه المناسبة فى كل يوم ، دعونى أقول لكم إنى ماكنت لأقضى - عن طيب خاطر - يوما واحدا من حياتى دون أن أعزى روحا حزينة ، أو أبدى رحمة . وإنى لأحمد الله على هذه المناسبة . والآن فلنضبط آلاتنا» .

وفى هذا السياق يجدر بنا أن نذكر أطروحة نثرية لهربرت عنوانها **كاهن إلى المعبد أو قس الريف : خلقه ، .... إلخ** . وفى هذه الأطروحة ، يطرح واجبات ومسئوليات قس الريف نحو الرب ونحو قطيعه ونحو نفسه . ومما نعرفه عن هربرت نستطيع أن نتيقن من أنه قد مارس وناضل دائما ليمارس ما يرسمه هنا لغيره من الكهنة . إن قصة الرجل المسكين وجواده تزداد تأثيرا عندما نقرأ أن ثياب الكاهن يجب أن تكون:

«بسيطة ولكنها وقور ، ونظيفة دون بقع أو تراب أو رائحة . ونقاء عقله يتفجر ويوسع نفسه حتى لبدنه ، وملابسه ، ومسكنه» .

وهو يخبرنا فى موضع آخر من الأطروحه ذاتها أن الكاهن الذى يخدم كقس ملحق بقس عظيم لايجب أن يكون :

«مسرفا فى الخضوع ومتضعاً ، وإنما يكون ندا لرب البيت وربته ، ويحتفظ بشجاعته معهم ومع الجميع ، حتى إلى حد لومهم فى وجوههم ، عندما تدعو مناسبة إلى ذلك ، ولكن فى الوقت المناسب وبحصافة» .

إن كبرياء المنبت الطبيعى لدى هربرت قد تحول إلى عزة خادم الرب . ويستمر قائلا إن الكاهن ينبغى أن يكون رجلا واسع الاطلاع : ويذكر هربرت آباء الكنيسة والمدرسين ، ويخبرنا بأن الكاهن ينبغى أن يكون منتبهاً للكتاب التالين أيضا . ينبغى أن يولى الكاهن موعظته عناية حريصة ، ويضع فى حسبانه حاجات أهل أبرشيته وطاقاتهم ، ويحتفظ بانتباههم بأن يقنعهم أن موعظته موجهة إلى هذا الجمع بالذات وإلى كل منهم . وينبغى – خاصة عندما يزور المرضى أو المبتلين بغير ذلك – أن يقنعهم بالاعتراف الخاص «جاهدا لكى يجعلهم يفهمون الفائدة الكبرى الطيبة لهذا الطقس القديم التقى» .

ومهما يكن من أمر ، فليس لنا أن نفترض أن جورج هربرت كان ، بطبيعته ، متضع المنزع هادئه . لقد كان – على النقيض من ذلك – متعاليا بعض الشئ : فخورا بمنبته ومركزه الاجتماعى ، وكان – كآخرين من أسرته – سريع البادرة . وفى قصائده نستطيع أن نجد دلائل وفيرة على صراعاته الروحية ، وعلى فحص للذات ونقد للذات ، وعلى الثمن الذى حصل به على الصلاح :

طرقت المائدة وصحت : حسبى لا مزيد

لأسافرن إلى الخارج .

ماذا ؟ أأظل إلى الأبد أتنهد وأتوق ؟

إن أبياتى وحياتى حرة ، حرة كالطريق
طليقة كالريح ، كبيرة كالوفرة
فهل أظل دائما أصلى طالبا ؟
أما من حصاد لى سوى شوكة
تدمينى ولا أسترد
ما فقدته مع ثمرة القلب ؟
أكيد أنه قد كان ثمة نبيذ
قبل أن تجففه تنهداتى : كان ثمة حنطة
قبل أن تغرقها دموعى .
ألا تعدو السنة أن تضيع منى ؟
أليس لدى أكاليل غار أتوجها به ؟
أما من زهور ؟ ما من أكاليل فرحة ؟ أكلها احترق ؟
كلها بدد ؟
ليس الأمر كذلك يا قلبى ، وإنما ثمة ثمرة
وإن لك يدين .
فاسترجع كل عمرك الذى بددته فى التنهد
على مسرات مزدوجة : خل عنك جدلك البارد
عما هو ملائم ، وما ليس بكذلك . اهجر قفصك
وحبلك المنسوج من رمال
الذى صنعته الأفكار الفارغة ، وجعلته لك
كابلا يرغمك ويشدك
ويكون لك قانونا

على حين تغمض عينيك ولا ترى

امضِ بعيدا . اصيخ سمعا

فلأسافرن إلى الخارج .

ادع رأسك – رأس الموت – هناك واطو مخاوفك .

فإن من يتحمل

أن يرجو ويلتمس حاجته

يستحق أن ينوء بحمله

ولكنى إذ رحت أهذى وازددت غضبا ووحشية

عند كل كلمة

خيل إلى أنى أسمع أحدا ينادى : أيها الصبى !

فأجبته : أى سيدى الرب .

الطـــــوق

إن النظر إلى هربرت على أنه شاعر التقوى السهلة الهادئة المرتاحة معناه أن نسيئ كلية فهم الرجل وقصائده . ومع ذلك فقد كان هذا هو الانطباع المتخلف عن هربرت وعن كنيسة انجلترا كما قدمه الناقد الذى كتب مقدمة طبعة «الكلاسيات العالمية» لقصائد هربرت فى ١٩٠٧ - وعند هذا الكاتب أن كنيسة انجلترا ، فى عصر هربرت كما فى عصره ، إنما يمثلها نموذجيا فناء كنيسة ريفية هادئ فى أواخر الأصيل :

«ها هنا ،إذ تتعرج الماشية عائدة فى ضوء المساء ، يقف الكاهن الحنون الأبيض الشعر قرب بوابته محييا قطيع الأبقار ، وتدعو دقات أجراس القرية الكادحين إلى صلاة المساء . فعند هذه الأرواح الراضية ، البعيدة فى سعادة عن توتر المعتقدات المتخاصمة وطنينها ، وعن العقائد القطعية المتصادمة ، تحدث رسالة الإنجيل عن استحسان الله للعمل الذى أحسن عمله ... وبين هذه الأرواح النموذجية، منارات أمل هادئ ، ما من شخصية تقف ألمع ، أو أبقى فى الذاكرة ، من شخصية جورج هربرت» .

إن هذا المشهد الريفى ينتمى إلى عالم تنسون وديكنز ، ولكنه لا ينتمى إلى عالم جورج هربرت بأكثر مما ينتمى إلى عالمنا اليوم . وإنه لأمر حسن أن أحدث طبعة من «الكلاسيات العالمية» (ونصها قائم على ذلك الذى حققه ف . ا . هتشنسون) لها مقدمة جديدة بقلم ناقدة مثقفة حساسة ، هى مس هيلين جاردنر . فقد قدمت المقدمة الأولى صورة زائفة لكل من هربرت وشعره ، وللكنيسة ذاتها فى عصر صراع دينى مرير ، ولاهوت مفعم بالعاطفة . وإنها لجديرة بأن تورد ، لكى نوضح كم أن هذه الصورة زائفة .

- ٢ -

إن القصائد التى يقوم عليها صيت جورج هربرت إنما هى التى تشكل مجموعته المسماة **المعبد** . وفى صدد **المعبد** ثمة نقطتان ينبغى إبرازهما . الأولى هى أننا لانستطيع أن نؤرخ قصائدها بدقة . إن بعضها قد يكون نتاجا لإعادة كتابة حريصة .

وليس بوسعنا أن نتناولها على أنها بالضرورة مرتبة تاريخيا : وأن لها ترتيبا آخر هو الذى رغب هربرت أن تقرأ به - والحق أن **المعبد** بناء ، وبناء ربما كان صاحبه قد عكف عليه ونمقه - ويحتمل أن يكون ذلك على امتداد فترات من الزمن - قبل أن يصل إلى شكله النهائى . ونحن لا نستطيع أن نحكم على هربرت ، أو نتذوق عبقريته وفنه تذوقا كاملا ، بأى مختارات توجد فى كتاب للمنتخبات : ينبغى علينا أن ندرس **المعبد** ككل .

إننا لكى نفهم شكسبير ينبغى علينا أن نتعرف على كل مسرحياته . ولكى نفهم هربرت ينبغى علينا أن نتعرف على كل ديوان **المعبد** . إن هربرت بطبيعة الحال شاعر أهون شأنا من شكسبير بكثير ، ومع ذلك فإن من العدل أن يوصف بأنه شاعر كبير . ومع ذلك فإنه حتى فى كتب المنتخبات قد أبخس حقه فى أكثر الأحيان . وفى كتاب السير آرثر كويلر - كاوتش **كتاب أكسفورد للشعر الانجليزى** - الذى لم يكن هناك ، لعدة سنوات ، ما ينافسه فى طابعه الممثل - خصص لجورج هربرت خمس صفحات ، وهو نفس العدد المخصص للأسقف كنج ، وأقل من روبرت هريك الذى يتفق أغلب النقاد اليوم على أنه شاعر ذو مواهب أقل شأنا بكثير . وفى صدد المدى الشعرى، كانت النظرة العامة إلى هربرت أنه أكثر تحددا من دن . أما فى صدد الحدة فقد قورن بكراشو مع نتائج ليست فى صالحه . وهذا هو رأى حتى الأستاذ جرير سون الذى نحن مدينون له دينا عظيما لمناصرته دن والشعراء المرتبطة أسماؤهم باسم دن .

وهنا ينبغى أن نستعصم بالحذر فى تفسيرنا لعبارة «مدرسة دن» . لقد فكر الكاتب الحالى يوما فى كتابة كتاب يحمل ذلك العنوان . وحديثا استخدم العنوان ناقد مبرز أحدث سنا فى دراسة تغطى الرقعة ذاتها . والعبارة مشروعة ومفيدة فى وصف ذلك الجيل من الرجال الأحدث سنا من دن والذين تأثرت أعمالهم به تأثرا واضحا ، ولكننا لا ينبغى أن نحملها على أنها تعنى ضمنا أن أولئك الشعراء الذين خبروا تأثيره كانوا لذلك السبب شعراء أدنى مرتبة . (ومن المحقق أن الأستاذ جرير سون يعتبر أندرو مارفل أعظمهم ، وأعظم حتى من دن) . أما أن هربرت قد تعلم مباشرة من دن ، فذاك أمر واضح بذاته . بيد أن الظن بأن «مدرسة دن» ، أو «الشعراء الميتافيزيقيين» ، أدنى مرتبة من دن ، أو محاولة ترتيبهم فى سلم للعظمة ، مما يتنكب بنا سواء السبيل . إن الأمر المهم هو أن ندرك المزية الخاصة والنكهة الفريدة لكل منهم . ولو أننا قارناهم بأى مجموعة أخرى من الشعراء فى أى فترة أخرى للاحظنا الخصائص التى يشتركون فيها : أما إذا قارنا بعضهم ببعض فستظهر الاختلافات بينهم واضحة .

فلنقارن بين قصيدة لدن وقصيدة لهربرت . ولما كان شعر هربرت يعالج دائما مادة دينية فسنقارن بين سوناتتين دينيتين . ولنبدأ بدن :

اسحق قلبى ، أيها القلب المثلث الشخوص : فأنت

حتى الآن لاتعدو أن تدق وتنفخ وتشرق وتسعى إلى الإصلاح

كيما أقوم وأقف ، الق بى ووجه

قوتك لكى تحطمنى وتذرونى وتحرقنى وتصنعنى من جديد .

وأنا ، كبلدة مغتصبة هى من حق آخر ،

أجاهد لأعترف بك ، ولكن أواه بلا جدوى

العقل وهو نائبك فىّ ، كى يدافع عنى

ولكنه مأسور ، يتبين أنه ضعيف أو عديم الولاء .

ومع ذلك أحبك حبا عميقا وأود أن تحبنى

ولكنى مخطوب لعدوك

فطلقنى ، أو حل أو اكسر تلك العقدة مرة أخرى ،

خذنى إليك ، اسجنى ، لأنى

لن أتحرر قط ، إلا أن تسترقنى

ولن أغدو طاهرا إلا أن تغتصبنى .

وهذا هو جورج هربرت :

صلاة

-١-

الطريق اللبنى ، طائر الفردوس

أجراس الكنيسة تسمع وراء النجوم ، دم الأرواح

أرض التوابل ، شئ قد فهم .

إن الفرق الذى أريد أن أؤكده ليس فرقا بين عنف دن وصور هربرت الرفيقة ، وإنما هو بالأحرى فرق بين سيطرة الذهن على الحساسية وسيطرة الحساسية على الذهن . كان كلا الرجلين ذهنيا بدرجة عالية ، ولكليهما حساسية بالغة الحدة . ولكن يلوح أن الفكر – عند دن – متحكم فى الشعور ، بينما يلوح أن الشعور – عند هربرت – متحكم فى الفكر . كان كلا الرجلين مثقفا ، وكلاهما متعود على الوعظ – ولكن ليس لنفس النمط من جمهور المصلين . ففى نظم دن الدينى ، كما فى مواعظه ، ثمة قسم أكبر من طابع **الخطيب** : على حين أن هربرت – رغم كل نجاحه كخطيب عام بجامعة كمبردج – ذو نغمة فى الكلام أشد صميمية كثيرا . ولسنا نعرف كيف كانت مواعظ هربرت : لكننا نستطيع أن نخمن أنه فى مخاطبته جمهوره الصغير من القرويين يعرفهم جميعا شخصيا ، ولابد أن كثيرين منهم قد تلقوا المواساة الروحية والمادية منه ومن زوجته ، كان يصطنع أسلوبا أكثر ألفة . أما دن فكان متعودا على مخاطبة جماهير مصلين كبيرة (ويجد المرء ما يغريه بأن يدعوهم : نظارة) خارج الباب ، لدى بولز كروس . أما هربرت فلم يكن يخاطب سوى الجمع المحلى فى كنيسة القرية .

والفرق الذى أعنيه يشير إليه حتى آخر بيتين من كل سوناتة . فقول دن :

. . لأنى

لن أتحرر قط إلا أن تسترقنى

ولن أغدو طاهرا إلا أن تغتصبنى .

هو ، بأحسن معانى الكلمة ، فطنة . أما قول هربرت :

أجراس الكنيسة تسمع وراء النجوم ، دم الأرواح

أرض التوابل ، شئ قد فهم

هو من طراز الشعر الذى مثل :

نوافذ سحرية ، تنفتح على رغوة

بحار خطرة ، فى أراضى عبقر مهجورة

يمكن أن يدعى سحريا .

من بين كل الشعراء الذين يمكن القول إنهم ينتمون إلى «مدرسة دن» فإن هربرت هو الشاعر الوحيد الذى منبع إلهامه بأكمله هو إيمانه الدينى . إن أغلب الشعر الذى يقوم عليه صيت دن شعر غزلى ، وشعره الدينى إنما ينتمى إلى فترة لاحقة من حياته . وقد كان صيته وتأثيره فى سائر الشعراء خليقين أن يكونا على هذه العظمة ذاتها لو أنه لم يكتب شعرا دينيا البتة . ورتشارد كراشو - الذى كان يغشى جماعة نيكولاس فيرار فى لتل جدنج قبل أن يهتدى إلى كنيسة روما - كان خليقا أن يظل شاعرا مرموقا ولو لم يكتب شعرا دينيا - حتى رغم أن قصائده التعبدية هى أرهف أعماله . ولم يكن هربرت - قبل أن يغدو قساً لبمرتون - بالناسك قط . لقد كان له - أثناء حياته القصيرة - معارف كثيرون فى العالم الكبير وكان يستمتع بزيجة سعيدة ولكنه لم يكن ملهما كشاعر إلا فى الإيمان فقط ، فى الجوع والتعطش إلى الصلاح . وفى فحصه لذاته ، وتأملاته الدينية . ولئن كان هناك مثال آخر منذ عصره لعبقرية شعرية مكرسة لله على هذا النحو فهو مثال چيرارد هـويكنز . ومن المؤكد أن ثمة ما يبرر افتراضنا أنه ما كان لأى موضوع آخر ، سوى الذى قصر جورج هربرت نفسه عليه ، أن يستخرج منه شعرا عظيما . وسواء ما إذا نظرنا إلى هذا على أنه تحدد فى المدى ، أو علامة عظمة متوحـدة ، ذات مساهمة فريدة فى الشعر الانجليزى ، فأمر يعتمد على حساسيتنا بالخيوط التى يكتب عنها .

ومهما يكن من أمر ، فإنه ليكون خطأ فاحشا أن نفترض أن قصائد هربرت ليست ذات قيمة إلا للمسيحيين - أو ، وهذا أمعن فى التحديد ، لأعضاء كنيسته وحدهم . من الحق أنها بالنسبة للمسيحى الممارس قد تكون عونا على العبادة . وعندما أدعى أن لهربرت مكانا بين الشعراء الانجليز الذين يخلق بكل عاشق للشعر الانجليزى أن يقرأهم ، ولكل دارس للشعر الانجليزى أن يدرسهم ، لا يتجه تفكيرى فى المحل الأول إلى صنعته الفائقة أو براعته العروضية غير العادية أو توفيقاته اللفظية ، وإنما إلى **محتوى** القصائد التى تكون ديوان **المعبد** . إن هذه القصائد تشكل سجلا لنضال

روحى خليق به أن يمس مشاعر ويوسع فهم القراء الذين لا يعتنقون عقيدة دينية ولا يحركهم الوجدان الديني . ويعبر الأستاذ ل . ت . نايتس ، في مقالة عن جورج هربرت بكتابه **استكشافات** ، عن هذا الشك من جانب غير المسيحي وينفيه :

«وحتى الدكتور هتشنسون ، الذى لا يحتمل أن تحل طبعة محل طبعته المحررة والمشروحة ، على نحو فائق ، للأعمال الكاملة ... يلاحظ أنه «إذا كان تعاطف الناس مع دين هربرت قد قل اليوم عما كان عليه قديما ، فإن ما يتسم به تعبيره من جمال وإخلاص يلقى تقدير من لايشاركونه آراءه الدينية» وهذا حق تزيد عليه أن «التعبير» لديه ليس كل ما نتذوقه فيه ، كما سأحاول أن أبين . إن شعر هربرت جزء لايتجزأ من التقليد الانجليزى العظيم .

وسواء ما إذا كانت قصائد دن الدينية تنم على عمق فى التفكير أعظم ، وحدة فى العاطفة أكبر فمسألة على كل قارئ أن يجيب عنها حسب مشاعره الشخصية . والنقطة التى أريد أن أبرزها هنا هى أن ديوان **المعبد** لاينبغى أن ينظر إليه على أنه ببساطة مجموعة من القصائد ، وإنما (كما قلت) على أنه سجل نضالات روحية لرجل ذى قوة ذهنية وحدة وجدانية جهد كثيرا ليصل بمنظوماته إلى الكمال . وأنا أعتبر ديوانه ، والأمر كذلك ، وثيقة أهم من كل قصائد دن **الدينية** مجتمعة .

ومن ناحية أخرى ، فإنى أجد هربرت أقرب روحا إلى دن من أى شخص آخر فى «مدرسة دن» .

ولما كانت الرابطة الشخصية ، خلال ليدى هربرت ، أوثق كثيرا ، فإن هذا يبدو أمرا طبيعيا . ثمة مؤثرات أدبية أخرى قوية قد شكلت طريقة كراشو ، المهتدى الكاثوليكى الرومانى : منها الشاعر الإيطالى مارينو والشاعر الإسبانى جونجورا ، وكذلك – فيما يقال لنا[1] – الشعراء اليسوعيون الذين كانوا ينظمون باللاتينية .

وكان ڤون وتراهيرن شاعرين ذوى خبرة صوفية : ويلوح أن كلا منهما قد خبر فى فترة مبكرة من حياته استنارة صوفية تلهم شعره . أما الشاعر الآخر المهم فى المدرسة «الميتافيزيقية» – أندرو مارڤل – فأستاذ للشعر الدنيوى والدينى بدرجة مساوية . وفى محاولتى الإشارة إلى قرابة هربرت من دن ، وكذلك الاختلاف بينهما، تحدثت فيما سبق عن «توازن» بين العقل والحساسية . ولكن من الممكن أيضا (لأن

(١) يقول بذلك ماريو پراتس الذى يعد كتابه Seicentismoe marinismo in Inghilterra أساسيا لدراسة كراشو ، على وجه الخصوص .

المرء يعمد إلى مجازات وصور متباينة ، بل ويعارض بعضها بعضا ، كى يعبر عما لاسبيل إلى التعبير عنه) أن نتحدث عن «اندماج» للعقل والحساسية ، بنسب مختلفة . وفى عمل جيل تالٍ من الميتافيزيقيين – هم – بوجه خاص ، كليفلاند وبنلوز وكاولى – نلتقى بضرب من الجفاف الوجدانى ، وتفنن لفظى يجنح – إذ ليس ثمة عمق كبير فى الشعور يعكف عليه – إلى إفساد للغة ، جدير باللوم الذى يوجهه صمويل جونسون إلى «مدرسة دن» بأكملها دون تفريق .

ونعود إلى أهمية **المعبد** لكل القراء نافذى الإدراك ، سواء كانوا يشاركون هربرت إيمانه أو لم يكونوا . يسوق الأستاذ نايتس – موافقا – وصف دكتور هتشنسون للقصيدة بأنها «محادثات للنفس مع الرب ، أو أحاديث ذاتية ترمى إلى أن تجلب النظام إلى شخصيته المعقدة ، التى يحللها على هذا النحو الذى لايدع شيئا» .

ولكنه يستمر ذاكرا تحفظا يلوح لى بالغ الأهمية . يعتقد دكتور هتشنسون أن الإغراء الرئيسى الذى يتهدد هربرت كان الطموح . ولا حاجة بنا إلى أن ننكر أن هربرت كان – ككثير من الرجال الآخرين– طموحا . ونحن نعلم أنه كان ذا طبع حام. ونعلم أنه كان يميل إلى الثياب الجميلة ، والصحبة المنتقاة ، وكان يسعده أن يرقى فى البلاط . بيد أنه إلى جانب النضال من أجل هجر التفكير فى المغريات المقدمة للطموح الدنيوى يجد فيه الأستاذ نايتس : «هبوطا فى حالة الروح ، يجنح إلى أن يجعله ينظر إلى حياته ، الحياة التى كان يعيشها فعلا ، على أنها بلا قيمة وبلا جدوى» ويعزو مستر نايتس السبب جزئيا إلى سوء صحته ، ولكنه يعزوه – أكثر من ذلك – إلى **عدم ثقة أشد تأصلا** ، ربما كان عدم ثقته بنفسه ، أو الخوف من امتحان قواه بين رجال أكثر ثقة ، هو الذى دفعه إلى أن يلوذ بملجأ بيت كاهن مغمور . ويذهب مستر نايتس إلى أنه قد كان عليه أن يخلص نفسه من الحس المعذب بالحبوط والعجز ويتقبل صحة خبرته الخاصة . ولئن كان الأمر كذلك ، لقد غدا ضعف هربرت منبعا لأعظم قواه ، لأن النتيجة كانت هى **المعبد** .

استعنت بشهادة المستر نايتس لكى أبرهن على أن هربرت ليس شاعرا عمله ذو دلالة للقراء المسيحيين فقط : وأن **المعبد** لاينبغى أن يحمل على أنه ، ببساطة ، كتيب تأملات تعبدى للمؤمنين ، وإنما هو السجل الشخصى لرجل شديد الوعى بالضعف والفشل ، رجل ذى عقل وحساسية ، كان جوعانا وعطشانا إلى البر . وأنه بمضمونه ، فضلا عن إنجازه التكنيكى ، عمل ذو أهمية لكل عاشق للشعر . ومهما يكن من أمر ، فليس معنى هذا أنه لن يجدينا أن ندرس النص من أجل فهم أوثق ، ولنتعرف على طقوس الكنيسة ، والصور التقليدية للكنيسة ، ونتبين الإشارات إلى الكتاب المقدس .

إن من قصائده الطويلة التى أخضعت لفحص وثيق قصيدة «التضحية» . هناك ثلاث وستون مقطوعة كل منها مكون من ثلاثة أبيات ، ينتهى واحد وثلاثون منها بالمقطع المتردد : «أقد كان ثمة حزن كحزنى؟» وأنا أذكر هذه القصيدة البالغة الفتنة ، والتى ليست فى مثل شهرة بعض قطعه الأقصر والأكثر غنائية ، لأنها قد درست دراسة تتسم بالعناية من الأستاذ وليم إمپسون فى كتابه **سبعة أنماط من الإبهام** ، ومن مس روزاموند تيوف فى كتابها **قراءة لجورج هربرت** . والمراد بالأبيات أن تكون من قول المسيح على الصليب . بديهى أننا نحتاج إلى معرفة كافية بالعهد الجديد لكى نتعرف على إشارات إلى عذاب الصليب . ولكننا نكون أيضا أكثر استعداد لهذا إذا تعرفنا على مراثى ارميا ، وعلى كلمات اللوم فى قداس الـPresanctified الذى يحتفل به يوم الجمعة الحزينة .

المحتفل : لقد قدتك خارجا من مصر ، مغرقا فرعون فى البحر الأحمر : وقد قدتنى إلى رؤساء الكهنة .

الشماس والشماس المساعد : إيه يا شعبى ماذا صنعت لك ، أو متى أرهقتك؟ اشهد ضدى .

ومن الشائق أن نلاحظ أن مستر إمپسون ومس تيوف يختلفان على تفسير المقطوعة التالية :

إيه يا كل من تمرون ، انظروا واروا

لقد سرق الإنسان الفاكهة ، ولكن لابد لى من تسلق الشجرة

شجرة الحياة للجميع ، عداى أنا :

أقد كان ثمة حزن كحزنى ؟

ويعلق مستر إمپسون : «إنه يتسلق الشجرة ليعيد ما سبق ، كأنه يرد التفاحة إلى مكانها» وينمى هذا الشرح ببعض التفصيل . وتعلق مس تيوف على هذا التفسير تعليقا أقرب إلى اللوذعة : «إن كل أرانبه (المستر إمپسون) تتدحرج خارجة من قبعة واحدة صغيرة – وهى الحقيقة الماثلة فى أن هربرت يستخدم كلمة «يتسلق» التى كرمها الزمان فى وصف ارتقاء الصليب ، ويستخدم كلمة «لابد» لكى يشير إلى ضرورة أعمق من تلك التى تواجه صبيا صغيرا تحت شجرة كبيرة» . ومن المحقق أن صورة **استبدال** التفاحة التى التقطت أشد سخفا من أن تراود أذهاننا لحظة . من الواضح أن المسيح «يتسلق» أو «يرفع» على الصليب ، تكفيرا عن خطيئة آدم وحواء ، وفعل «يتسلق»

يستخدم تقليديا للإشارة إلى الطبيعة **الإرادية** للتضحية من أجل خطايا العالم ، من المؤكد أن هربرت كان يعرف الصور التى استخدمتها الكنيسة قبل الإصلاح . ومن المحتمل أيضا أن دن ، العليم بأعمال المدرسيين ، وكذلك كتابات لاهوتيي روما المعاصرين له كالكاردينال بيلارماين ، قد أرسى معيارا للدرس العلمى تابعه فيه هربرت .

ومهما يكن من أمر ، فإن إيراد مثال كهذا ليس معناه أن عاشق الشعر بحاجة إلى أن يعد نفسه بمعرفة لاهوتية وطقسية **قبل** أن يدنو من قصائد هربرت . فذلك خليق أن يكون وضعا للعربة أمام الجواد . وفى تذوق قصائد هربرت ، كما فى كل شعر ، يكون الاستمتاع هو البداية كما أنه الغاية . لابد لنا من أن نستمتع بالشعر قبل أن نحاول النفاذ إلى عقل الشاعر ، ولابد لنا من أن نستمتع به قبل أن نفهمه ، إذا أُريد لمحاولة الفهم أن تكون جديرة بما يبذل فيها من مجهود . فنحن نبدأ بالاستمتاع بقصائد ، وأبيات من قصائد ، تخلف فينا انطباعا فوريا ، وفقط تدريجيا، إذ نعود أنفسنا على عمل الشاعر بأكمله ، نتذوق **المعبد** كسلسلة متسقة من القصائد تسجل ذبذبات الوجدان بين اليأس والغبطة ، بين الاضطراب والسكينة ، ونظام المعاناة الذى يفضى إلى سلام الروح .

إن علاقة المتعة بالمعتقد – أى مسألة ما إذا كان لدى القصيدة المزيد كى تمنحنا إياه ، إذا كنا نشارك صاحبها معتقداته – مسألة لم يجب عنها إجابة مرضية قط . وقد قام الكاتب الحالى ببعض محاولات للإسهام فى حل هذه المشكلة ، ولكنه يظل غير راضٍ عن محاولاته . ولكن ثمة أمرا واحدا مؤكدا : أنه حتى إذا كان القارئ يستمتع بقصيدة من القصائد على نحو أكمل عندما يشارك مؤلفها معتقداته ، فإنه خليق أن يفقد قدرا كبيرا من المتعة الممكنة ، والخبرة القيمة ، إن لم يبحث عن أكمل فهم ممكن للشعر الذى ينبغى عليه ، عند قراءته له ، أن «يعلق إنكاره» . (والكاتب الحالى حامد جدا لأنه قد أتيحت له فرصةدراسة الـ **بهاجافاد جيتا** والمعتقدات الدينية والفلسفية ، بالغة الاختلاف عن معتقداته الخاصة ، التى تغذو الـ **بهاجافاد جيتا**) . إن بعض القصائد فى **المعبد** تعبر عن حالات عذاب وحس بالقهر أو الفشل :

فى البدء منحتنى اللبن والحلاوة

حصلت على أمنيتى وأمليت إرادتى :

كانت أيامى مفروشة بالأزهار والسعادة

وما كان من شهر سوى الربيع (مايو)

ولكن مع تقدمى فى السن طفق الأسف يلتوى وينمو

وكون حلقة بلاء على غير وعى منى .

ومع ذلك فعلى الرغم من أنك تقلقنى ، لابد أن أكون متضعا

وفى ضعفى يجب أن أكون قويا .

حسن ، سوف أغير الخدمة وأمضى باحثا عن

سيد آخر .

إيه ياربى العزيز ! رغم أنى منسى

لاتدعنى أحبك ، إن لم أكن أحبك

إن الأبيات السابقة مأخوذة من أول خمس قصائد ، كلها يحمل عنوان «ابتلاء» . وفى أول قصيدتين عنوان كلتيهما «المزاج» يتحدث عن ذبذبات إيمانه وشعوره :

كيف أثنى عليك يا ربى ! كيف يتسنى لأشعارى

أن تحفر ، عن طيب خاطر ، حبك على الصليب

آه لو كان ما تشعر به نفسى أحيانا

تشعر به إلى الأبد !

إن الخطر الأكبر على الشاعر الذى يرغب فى كتابة منظومات دينية هو أن يسجل ما يرغب فى أن يشعر به ، بدلا من أن يكون مخلصا فى التعبير عما يشعر به فعلا . وهربرت لا يذنب قط من زاوية هذا الافتقار الورع إلى الإخلاص . ولا حاجة بنا إلى أن نبحث ، على نحو أضيق مما ينبغى ، عن تقدم ثابت فى حياة هربرت الدينية ، وذلك فى محاولة لاكتشاف ترتيب زمنى : فهو يسقط وينهض مرة أخرى . وكذلك كان من عادته أن يعكف على قصائده : وربما كانت متداولة مخطوطة بين خاصة أصدقائه فى حياته . وما نستطيع أن نعتقده بثقة هو أن كل قصيدة فى الكتاب صادقة مع خبرة الشاعر . وفى بعض قصائده ثمة نغمة أكثر فرحا ، كما فى قصيدة «أحد العنصرة» :

استمعى أيتها الحمامة العذبة إلى أنشودتى ،

وابسطى جناحيك الذهبيين فىّ ،

* * *

- ٣ -

من بين كل «مدرسة دن» فإن هربرت هو الأقرب إلى الأستاذ العجوز . وثمة شاعران فاتنان آخران يمكن القول ، بدرجة مساوية ، إنهما ينتميان إلى «مدرسة هربرت» . إن دين فون لهربرت أمر يمكن إبرازه من طريق المقتطفات . ويقول دكتور ف . ا . هتشنسون ، آخر محرري هربرت وأحقهم بأن يعتبر حجة فيه : «ليس في الشعر الانجليزي مثل آخر لشاعر يصطنع عمل شاعر آخر بهذه الكثرة» . أما عن كراشو ، فلا ريب في أنه كان معجبا بهربرت . ومع ذلك ، فعلى الرغم من هذا الاستمرار للتأثير والإلهام ، ينبغي أن نتذكر أن هؤلاء الشعراء الأربعة ، الذين يشكلون كوكبة من العبقرية الدينية لا نظير لها في الشعرالانجليزي ، فرديون جميعهم بدرجة عالية ، وبالغو الاختلاف بعضهم عن بعض .

إن أوجه الشبه والاختلاف بين دن وهربرت جذابة بصورة فريدة . وقد أوحيت فيما سبق بأن الاختلاف بين شعر دن وهربرت يشبه الاختلاف بين حياتهما في الكنيسة : فدن عميد كنيسة القديس بولس كانت مواعظه تجتذب الجموع في مدينة لندن . وهربرت كان راعيا لقطيع صغير من الريفيين يجاهد لكي يشرح لهم معنى طقوس الكنيسة ودلالة الأيام المقدسة بلغة يسعهم فهمها . ومهما يكن من أمر ، فإن ثمة أبياتا يمكن أن تصدر عن أيهما ، ويلوح أننا نسمع فيها الصوت ذاته – حيث يرجع هربرت صدى مصطلح دن أو يعكس صوره ، وثمة قصيدة واحدة على الأقل لهربرت يتلاعب فيها بالمجاز الممتد بطريقة دن . إنها قصيدة «الطاعة» حيث يستخدم المصطلحات القانونية فيها كلها تقريبا .

* * *

إن هربرت أستاذ للكلمة اليومية البسيطة في المكان الصحيح ، وهو يحملها بالمعنى المركز كما في قصيدة «الفداء» وهي واحدة من القصائد التي يعرفها كل قراء المنتخبات .

* * *

ولابد أن هربرت قد تعلم من دن الاستخدام الماكر للكلمة المثقفة والكلمة العامة على السواء لكي يحدث الصدمة المفاجئة : صدمة الدهشة والبهجة .

* * *

وفى مواضع متفرقة ، يستطيع المرء أن يعتقد أن هربرت قد استخدم لاشعوريا كلمة أو إيقاعا من دن ، فى سياق بالغ الاختلاف عن سياق الأصل ، كما يتضح - ربما - فى البيت الأول من قصيدة The Discharge :

أيها القلب المشغول المتسائل ، ما الذى تريد أن تعرفه؟

ودن يبدأ قصيدته «الشمس تبزغ» بهذا البيت :

أيتها الشمس العجوز الحمقاء المشغولة التى لايكبح لها جماح

لئن كان بيت هربرت صدى وليس مجرد مصادفة - على القارئ أن يكون لنفسه رأيا - فهذا أكثر تشويقا ، بسبب اختلاف موضوع القصيدتين . ولئن وسع هربرت ، وهو يكتب قصيدة **إذلال** دينى أن يردد صدى من قصيدة لدن هى قصيدة «صباح» au-bade يشكو فيها العاشق من سرعة طلوع النهار ، فإن ذلك يوحى بأن التأثيرالأدبى لأكبر الرجلين فى الأصغر كان عميقا بالتأكيد .

ومهما يكن من أمر ، فإن أشكال هربرت العروضية تتسم بالأصالة والتنوع فى آن واحد . إن ابتكار وتكميل مثل هذه التنويعات الكثيرة على شكل النظم الغنائى دليل على عبقرية أصيلة وعمل شاق وهوى للكمال . وثمة اثنتان من قصائده خليقتان ، إذا كتبهما شاعر من شعراء اليوم ، ألا تعدا سوى أشياء هينة الشأن أنيقة : قصيدتا «المذبح» و«أجنحة الفصح» . ففى كليهما نجد ترتيبا للأبيات الأطول والأقصر وقد طبعت بما يمنح القصيدة الأولى شكل مذبح ، والثانية زوجين من الأجنحة . إن مثل هذا التلهى - إذا أكثر من استخدامه - يغدو مملا ومشتتا للانتباه ومرهقا للبصر ، وينبغى أن نشعر بالرضا لأن هربرت لم يستخدم هذه الوسائل بعد ذلك : ومع ذلك فهى دليل على غناية هربرت بالصنعة ، واستكشافه للتنوع دون راحة ، ولون من المرح الروحى ، وفرحة بالانشاء تستحوذ على تعاطفنا المبتهج . والتنوعات الدقيقة للشكل فى سائر قصائد **المعبد** تنم على براعة ابتكار ، يلوح أنه لاينضب لها معين ، ولا أعرف لها نظيرا فى الشعر الانجليزى . وهنا نستطيع فقط أن نسوق مقطوعة من كل من مختارات وجيزة لكى نوحى بتنوعه المدهش :

إيه يا خيرى الرئيس

كيف يسعنى أن أقيس دمك ؟

كيف يسعنى أن أحصى ما جرى لك

وأحدث عن كل حزن

(«الجمعة الحزينة»)

أيها البدن المبارك ! إلى أين ألقى بك ؟

أما من مسكن لك سوى حجر صلب بارد ؟

كم من قلوب على الأرض ، ومع ذلك ما من قلب واحد يتلقاك ؟

("القبر")

ويلوح أن القصائد التى من هذه الأوزان ، وكذلك ، بصورة أوضح ، قصيدة «التضحية» التي أوردناها فيما سبق ، تومئ إلى أذن دربت على موسيقى الطقوس الدينية .

والمقتطف التالى ذو حركة طقسية جادة ملائمة للموضوع والعنوان :

أواه لا تعاملنى

بحسب خطاياى ! لاتنظر إلى ما أستحق ،

وإنما إلى مجدك ! عند ذلك سوف تصلحنى

ولن ترفضنى : لأنك لست سوى

الرب القوى ، بينما أنا دودة حمقاء

أواه لا تخدشنى !

("تنهدات وأنات")

وهربرت يعرف التأثير الذى يحدثه الامتناع عن استخدام قافية ، حيث تكون متوقعة :

عندما لم يسع صلواتى أن تخترق

أذنيك الصامتتين

عند ذلك انصدع قلبى ، كما انصدع شعرى :

امتلأ صدرى بالمخاوف

والاضطراب

(”إنكار“)

وخشونة وزن البيت :

عند ذلك انصدع قلبى ، كما انصدع شعرى

هى ، على وجه الدقة ، الشئ المطلوب لنقل معنى الكلمات . والمقطوعة التالية تتسم بافتقار ظاهرى إلى الفن ، ولا رسمية تحدثية ، ما كان لغير فنان عظيم أن يبلغهما :

ربى ، فليسبح الملائكة باسمك .

إنما الانسان شئ أحمق ، شئ أحمق ،

الحماقة والخطيئة تلعبان كل مباراته .

يشتعل بيته ، وهو يغنى .

ما الانسان سوى عشب

وهو يعرف ذلك ، فاملأ الكأس

(”بؤس“)

والقصيدة التالية التى أوردها واحدة من عدة قصائد لهربرت على حين أنها ، ككل بقية عمله ، شخصية ، قد لحنت ، وغنيت على شكل ترانيم :

ملك المجد ، ملك السلام

سوف أحبك

وحتى لايتوقف هذا الحب

سوف أحركك .

("حمد ٢")

وهذه البساطة المقتدرة ذاتها تتجلى فى :

فلتلق عصـــاك ،

ولتبعد غضبك ،

إيـه يا إلهـى ،

كن بى رحيـما

("التأديب")

وإنى لأود أن أختم بأن أورد ، كاملة ، القصيدة التى أظن أنه مما له دلالة أن ينتهى بها ديوان المعبد . إن عنوانها «الحب[٣]» وهى تشير إلى السكينة التى توصل إليها ، فى نهاية المطاف ، هذا الرجل المتكبر المتواضع :

قد رحب بى الحب : لكن روحى تراجعت للوراء

مذنبة بالتراب والخطيئة .

بيد أن الحب السريع العينين ، إذ لاحظ أنى بدأت أتباطأ

بعد دخولى الأول ،

ازداد منى دنوا ، وهو يسألنى فى عذوبة

هل يعوزنى أى شئ .

أجبت : [أجل يعوزنى] ضيف جدير بأن يكون هنا

فقال الحب ، ستكون هنا .

أنا الذى تعوزنى الرحمة ، الجحود ؟ إيه يا عزيزى ،

لست أستطيع أن أتطلع إليك .

فأخذنى الحب من يدى ، وأجابنى مبتسما ،

من قد صنع الأعين سواى ؟

حقا يا إلهى ، لكنى قد أفسدتها : فدع عارى

يذهب إلى حيث يستحق .

فيقول الحب : ألا تعلم من الذى احتمل اللوم ؟

يا عزيزى ، فى هذه الحالة سأخدم .

فيقول الحب ، لابد لك من أن تجلس وتتذوق لحمى :

وهكذا جلست وأكلت .

جورج هربرت

ببليوجرافيا مختارة

(مكان النشر : لندن ، إلا إذا نص على غير ذلك)

ببليوجرافيا :

ببليوجرافيا عن هربرت ، تأليف ج . هـ . بامر . كمبردج ، ماس (١٩١١)

– قائمة ، مطبوعة طبعة خاصة ، بمجموعة كتب هربرت والكتب الدائرة حوله ، كما جمعها المصنف . مفيدة ولكنها غير كاملة .

ببليوجرافيا الدراسات فى الشعر الميتافيزيقى ١٩٣٩ – ١٩٦٠ . تصنيف ل . أ . برى ، وسكونسين (١٩٦٤)

طبعات مجموعة :

الأعمال ، مع تصدير بقلم و . بيكرنج وملاحظات بقلم س . ت . كولردج ، ٢ج (١٨٣٥ – ١٨٣٦)

الأعمال الكاملة ، تحرير ا . ب . جروسارت ، ٣ج (١٨٧٤)

– لايعتمد عليه البتة ، نصيا ، ولكنه أول طبعة تستخدم مخطوط وليامز .

الأعمال الانجليزية مرتبة ترتيبا جديدا ، تحرير ج . هـ . بامر ، ٣ج (١٩٠٥ – ١٩٠٧)

– طبعة مهمة ، رغم بعض رخص ورجم بالظنون من جانب المحرر .

الأعمال ، تحرير ف . ا . هتشنسون ، أكسفورد (١٩٤١)

– الطبعة الباتة فى سلسلة نصوص أكسفورد الانجليزية . أعيد طبعها فى سلسلة «الكلاسيات العالمية» ١٩٦١ ، مع مقدمة قيمة بقلم هـ . جاردنر .

مختارات

قصائد مختارة من جورج هربرت ، تحرير د. براون (١٩٦٠)

شعر جورج هربرت باللاتينية : طبعة بلغتين ، ترجمة م . م مكلوسكى وب . ر . ميرفى ، أثينا ، أوهيو (١٩٦٤)

ترانيم مختارة مأخوذة من ديوان المعبد لمستر هربرت (١٦٦٧)

أعمال منفصلة :

المعبد ، قصائد مقدسة وانبثاقات خاصة ، كمبردج (١٩٣٣)

– نشرت ١٣ طبعة قبل ١٧٠٩ ولكن لم ينشر بعدها شئ حتى ١٧٩٩ . وطبعة مطبعة ننستش (١٩٢٧) تحرير ف . مينل (مع ملحوظة ببليوجرافية بقلم ج . كينز) قائمة على مخطوط المكتبة البودلية (تانر ٣٠٧) وهى النسخة التى رخص بها للطابع فى ١٦٣٣ نائب رئيس جامعة كمبردج ومساعدوه المستشارون .

تسليات الأذكياء . مع ألف قول مأثور غريب ، اختارها مستر ج . هـ (١٦٤٠)

– نشرت الأقوال المأثورة المنسوبة إلى هربرت منفصلة فى ١٦٥١ تحت عنوان Jacula Prudentum .

مخلفات هربرت (١٦٥٢)

– تشتمل على أغلب «كاهن إلى المعبد» و Jacula Prudentum .

كاهن إلى المعبد أو قس الإقليم خلقه وقواعده فى الحياة المقدسة (١٦٧١)

– مختارات ، حررها ج . م . فوربز ، نشرت فى ١٩٤٩

ساهم هربرت بقصائد لاتينية ويونانية فى المجموعات التذكارية التالية :

Epicedium Cantabrigiense, in obitum Henrici Principis Walliae

كامبردج ١٦١٢ (قصيدتان باللاتينية)

Lacrymae Cantabrigienses, in Obitum Reginae Annae

كامبردج ١٦١٩ (قصيدة باللاتينية)

نسخ صحيحة من الخطب اللاتينية ، دونت فى كيمبردج فى ٢٥ و ٢٧ فبراير الأخير ١٦٢٣ (خطبة باللاتينية مع ترجمة انجليزية لها)

Oratio qua Principis Cavoli Reditum ex Hispaniss Celebravit Georgius Herbert

كامبردج ١٦٢٣ (خطبة باللاتينية)

Memoriae Francisi, Baronis de Verulanio, Sacrum

١٦٢٦ (قصيدة باللاتينية)

موعظة فى الاحتفال بذكرى السيدة دانفرز لچون دن . مع كلمات أخرى فى ذكراها تدعى *Parentalia* لابنها ج. هربرت ١٦٢٧ (١٩ قصيدة لاتينية ويونانية)

بعض دراسات نقدية وسيرية :

حياة مستر جورج هربرت ، تأليف ا . ولتون (١٦٧٠)

– أعيد طبعه فى كتاب ولتون **سير** ١٦٧٠ (طبعة الكلاسيات العالمية ١٩٢٣)

حياة لورد هربرت أوف تشربرى (١٧٦٤)

– حرره هـ . ولبول . انظر أيضا **قصائد** لوردهربرت ، تحرير مور سميث ، أوكسفورد ١٩٢٣ .

سيرة أدبية BIOGRAPHIA LITERARIA ، تأليف س . ت كولردچ (١٨١٧)

– الفصلان : ١٩ و ٢٠

قصائد وغنائيات ميتافيزيقية من القرن السابع عشر ، حررها وقدم لها هـ . جريرسون ، أكسفورد (١٩٢١)

SEICENTISMO E MARINISMO IN INGHILTERRA ، تأليف م . پراتس ، فلورنسا (١٩٢٥)

رفيق إلى القصائد الانجليزية ، تأليف C . مان ، بوسطن ، مارس (١٩٢٧) سبعة أنماط من الإبهام ، تأليف و . إمپسون (١٩٣٠)

موروث دن ، تأليف ج . وليامسون ، كمبردج ، ماس (١٩٣٠)

أربعة شعراء ميتافيزيقيين ، تأليف ج . بنيت ، كمبردج (١٩٣٤)

– طبعة منقحة ١٩٥٣ . أعيد إصداره فى ١٩٥٩ مع قسم جديد عن هربرت تحت عنوان **خمسة شعراء ميتافيزيقيين** .

الشعراء الميتافيزيقيون ، تأليف ج . ب . ليشمان ، أوكسفورد (١٩٣٤)

دراسات فى صور القرن السابع عشر ، تأليف م . پراتس (١٩٣٩)

– طبعة منقحة ومزيدة ١٩٦٤ .

استكشاف : مقالات فى النقد الأدبى ، تأليف ل . ت . نايتس ١٩٤٦

– يتضمن مقالته عن هربرت وقد نشرت لأول مرة فى مجلة **سكروتنى** (التمحيص) ١٩٣٣ .

قراءة لجورج هربرت ، تأليف ر . تيوف ، شيكاغو (١٩٥٢)

– طبعة منقحة ١٩٦٥ .

جورج هربرت ، تأليف م . بوترل (١٩٥٤)

جورج هربرت ، تأليف ج . هـ . سمرز ، كمبردج ، ماس (١٩٥٤)

سيدان مهذبان ، تأليف م . تشوت : نيويورك (١٩٥١)

– ترجمة لحياة هربرت وهريك . الطبعة الانجليزية ١٩٦٠ .

مدرسة دن ، تأليف ا . ألفاريز (١٩٦١)

الشعر ونبع الضياء : ملاحظات حول الصراع بين التقاليد المسيحية والكلاسية فى شعر القرن السابع عشر ، تأليف هـ . ر . سواردسن (١٩٦٢)

مختارات من

« ملاحظات نحو تعريف الثقافة »

(١٩٤٨)

تصدير لطبعة ١٩٦٢

(١٩٦١)

[تصديره لطبعة ١٩٦٢ من كتابه **ملاحظات نحو تعريف الثقافة** ، فيبروفيبر ، لندن]

بدأت هذه «الملاحظات» تتخذ شكلا نحو نهاية الحرب العالمية الثانية . وعندما اقترح أن يعاد طبعها على شكل كتاب «ورقى الغلاف» أعدت قراءتها لأول مرة منذ عدة سنوات متوقعا أن أجدنى مضطرا إلى تعديل بعض الآراء المعبر عنها فيها . ولكنى وجدت لدهشتى أنه ليس لدى ما أسحبه ، ولا ما أميل إلى تفصيل القول فيه . وثمة هامش في ص ٧٠ أعدت كتابته . ربما كنت قد حاولت أن أقول أكثر من اللازم فى حيز أوجز من اللازم ، وأن الفكرة محتاجة إلى مزيد من التفصيل . وهنا وهناك حاولت أن أحسّن جملة دون تغيير للمعنى . وإنى لأدين لصديق ، هو المغفور له رتشارد جننجز ، بتصويب هجاء يوحى بإتيمولوجيا (أصل لفظة وتاريخها) زائفة (فقد صوبت كلمة autarchy الواردة فى ص ١١٦ إلى autarky «اكتفاء ذاتى")

وقد أتيحت لى الفرصة فى الفترة الأخيرة لأراجع نقدى الأدبى عبر أربعين سنة وأفسر ما طرأ عليه من تطورات وتغيرات فى الرأى . وإنى لأنوى يوما ما أن أخضع نقدى الاجتماعى لمثل هذا النوع من الفحص . ذلك أنه إذ ينضج الانسان ، ويكتسب خبرة أكبر بالعالم ، قد ينتظر من السنين أن تجلب معها تغيرات فى آرائه فى الشئون السياسية والاجتماعية أكثر مما تغير من آرائه وأذواقه فى حقل الأدب . ولا أجدنى الآن ، مثلا ، بحيث أدعو نفسى «ملكيا» ، ولا مزيد tout court ، مثلما فعلت يوما : فإنى خليق أن أقول إنى أؤيد المحافظة على الملكية فى كل بلد مازالت فيه ملكية . ولكنى لم أعالج فى هذه المقالة تلك المسألة ، فضلا عن مسائل أخرى تغيرت فيها أو تطورت آرائى أو الطريقة التى أنا خليق أن أعبر بها عن هذه الآراء .

ت . س . إ

أكتوبر ١٩٦١

مختارات من كتاب

«كتاب مسرحيون من العصر الإليزابيثى»

(١٩٦٣)

تصدير (١٩٦٢)(*)

قبل أن أختار المقالات التى تظهر فى هذا الكتاب كان من الطبيعى أن أعيد قراءة كل أوراقى المنشورة التى ينطبق عليها عنوان (كتاب مسرحيون من العصر الإليزابيثى) . لم أكن قد نظرت فى هذه المقالات – فيما أشك – منذ تاريخ نشرها السابق ، وقد جاءت نتيجة هذا الفحص الجديد مفاجأة لى .

كان من بين تلك المقالات اثنتان عن شكسبير : (شكسبير ورواقية سنيكا) و(هملت ومشاكله) . وكان ثمة مقالة ثالثة عنوانها (أربعة كتاب مسرحيين من العصر الإليزابيثى) ولها عنوان آخر فرعى عريض الدعوى إلى حد ما : (مدخل إلى كتاب لم يؤلف بعد) . أربكتنى هذه المقالات الثلاث ، عند إعادة فحصها ، لما فيها من حماقة ويسر فى تأكيد أشياء ليس هناك ما يؤكدها حتى ليشفى هذا اليسر – بين الحين والحين – على حد الوقاحة . كانت مقالة (هملت) قد ظلت طافية على السطح طوال هذه السنوات بطبيعة الحال نتيجة لنجاح عبارة «المعادل الموضوعى» – وهى عبارة يقال لى الآن إنى لست مبتدعها وأن أول من استخدمها هو واشنطون ألستون . كانت تلك المقالات الثلاث هى أول ما أعدت قراءته ، وعندما انتهيت من قراءتها تحولت ، بنوع من الرجفة ، إلى مقالاتى المكتوبة عن معاصرى شكسبير أعيد قراءتها هى الأخرى . ولشد ما دهشت حين لاحت لى هذه المقالات الأخيرة بالغة الجودة ولاريب .

إلام يرجع إصدارى أحكاما مختلفة كل هذا الاختلاف على مقالات مختلفة ؟ أعتقد أن تفسير ذلك إنما يكمن ، جزئيا على الأقل ، فى الحقيقة الماثلة فى أن شكسبير أعظم بمراحل من سائر معاصريه . من الممكن للشاب (وقد كنت شابا صغيرا ، أو شابا يعوزه النضج ، عندما كتبت تلك المقالات) أن يقول عن مارلو أو فورد أو حتى بن جونسون شيئا يظل على اقتناع به بعد مرور ثلاثين عاما أو يزيد . بل ربما كانت حساسية الشباب هى خير مؤهل للكتابة عن هؤلاء الشعراء والكتاب المسرحيين الأقل مرتبة من شكسبير ، لأن الحكمة الناضجة والخبرة الواسعة بالناس والكتب قد لا تكونان ضروريتين لتذوق أعمالهم . أما فهم شكسبير فيحتاج إلى حياة كاملة ، ومن الممكن أن يعد تطور آراء المرء فيه مقياسا لتطور المرء نحو الحكمة .

ومهما يكن من أمر فقد استبعدت المقالات الثلاث السالفة الذكر عند تصنيف هذا

(*) تصديره لكتابه «كُتاب مسرحيون من العصر الإليزابيثى» ، فيبر أند فيبر ليمتد ، لندن ، ١٩٦٣ .

الكتاب ، وأدرجت بدلا منها مقالتى المسماة (سنيكا فى ترجماته الإليزابثية) وهى مقالة تلوح لى جديرة بأن تكون أول مقالة فى كتاب عن المسرح الإليزابيثى . وأرانى حتى فى هذه المقالة قد أشرت إلى شكسبير إشارة ربما كانت مفرطة فى الثقة . ذلك أن رأيى فى مسرحية (تيتوس أندرونيكوس) مازال كما هو لم يتغير ، ولكنى لا أستطيع الآن أن أجزم . كما كنت أجزم قديما ، بأنه لم تكن لشكسبير يد فى مسرحية اعتادت المأثورات أن تربط بين اسمها واسمه . ومهما يكن من أمر فإن كل ما يعنينى من تلك المقالة هو أن أذود عن سنيكا تلك التهمة التى تجعله مسئولا عما فى المسرحيات الإليزابيثية واليعقوبية من فظائع . وتضم مقالة (سنيكا فى توجماته الإليزابيثية) ، مثل سائر المقالات ، قدرا طيبا من المقتطفات – وربما كان ذلك سببا آخر من الأسباب التى تجعل من الأيسر على المرء أن يكتب عن كتاب المسرح الأقل مرتبة من أن يكتب عن شكسبير . فالمقالة التى تكتب عن مثل هؤلاء الكتاب يمكن أن تكون جديرة بالقراءة من أجل ما بها من مقتطفات فقط . أما المقتطفات التى تؤخذ عن شكسبير فهى معروفة جيدا : وليس يكفى أن يحسن الناقد اختيارها ، وإنما ينبغى أن يقول عنها شيئا يستحق أن يقال .

وإنى لأوجه نظر دارسى المسرح الإليزابيثى إلى أنى أدرجت تاريخ كل مقالة من هذه المقالات فى قائمة محتويات الكتاب . فهذا تقليد أحب أن أراعيه فى طباعة أى مجموعة من مقالاتى ، ولكنه يكتسب أهمية خاصة حين تكون أحكام الناقد متوقفة على نتائج الدرس الأدبى فى أيامه . وقد يرفض الدرس الأدبى فى المستقبل بعض الافتراضات التى كنت أتقبلها . ونجد من الناحية الأخرى أنى أتوقع لنقدى أن تهبط منزلته إذا كنت قد أهملت أى عمل من أعمال الدرس الأدبى كان يجمل بى أن أطلع عليه وأنا أكتب عن هؤلاء الكتاب المسرحيين .

وأظن ، على وجه العموم ، أن هذه الدراسات تمثل مدخلا يعين الدارسين على دراسة المسرحية الشعرية فى عصر الملكة إليزابيث الأولى والملك جيمز الأول ويعينهم على تبين الفوارق البالغة التشويق التى تفرق بين مزاج وتكنيك كل كاتب من كتاب مسرح ذلك العصر. وثمة نقصان واضحان فى الكتاب . فأنا لا آسف كثيرا على أنى لم أكتب مقالة عن أعمال چون وبستر : لأن قدرا عظيما قد كتب عن هذا الموضوع ، ولأن اثنتين من مسرحياته معروفتان جيدا وتمثلان بين الحين والحين ، ولأنى كنت أشير إليه دائما أثناء حديثى عن سائر زملائه من الكتاب المسرحيين . ولكنى آسف كثيرا لأنى – أثناء تلك الفترة التى كتبت فيها هذه المقالات – لم تتح لى فرصة الكتابةعن إنتاج ذلك الشاعر والكاتب المسرحى العظيم جورج تشاپمان . لقد فاتت

الفرصة الآن ، وإن محاولة ملء تلك الثغرة بعد إهمال دام أعواما طويلة لهى خليقة بأن تكون عقيمة عقيم محاولة إزالة العيوب (التى أدركها) فى قصائدى الأولى . وإنى لأرى أن أبرز تقدير لتشاپمان فى زمانى (وأدع أعمال الدرس الأدبى جانبا) إنما يوجد فى كتاب (الأسد والثعلب) لمؤلفه وندام لويس .

إنى لأدين بالشكر إلى تشارلز وبلى الذى جعل من مقالتى (سنيكا فى ترجماته الإليزابيثية) مقدمة لتلك الترجمات فى سلسلته المسماة «سلاسل الترجمات التيودورية» وأدين بالشكر إلى السير بروس لتلتون رتشموند أكثر من أى شخص آخر إذ كان هو الذى أوصى بنشر سبع من هذه المقالات التسع فى «ملحق التايمز الأدبى» .

يونيو ١٩٦٢

مختارات من كتاب

«المعرفة والخبرة فى فلسفة ف. هـ. برادلى»

(١٩٦٤)

إلى زوجتى
التى حثتنى على نشر هذه المقالة

تصدير

كنت فى الفترة من أكتوبر سنة ١٩١١ إلى يونيو ١٩١٤ طالباً فى « مدرسة هارڤارد للخريجين » كمرشح لدرجة الدكتوراه فى الفلسفة . وكان الحصول على هذه الدرجة يتم على ثلاث مراحل : ففى نهاية العام الثانى كانت تجرى اختبارات تمهيدية يختبر فيها الطالب فى جميع فروع الفلسفة التى درسها ، كما تختبر مقدرته على ترجمة الأعمال الفلسفية الفرنسية والألمانية إلى الانجليزية . ويلى ذلك تقديم رسالة فى موضوع يوافق عليه رؤساء القسم . وأخيراً كان ثمة اختبار شفوى يدافع فيه الطالب عن دعواه فى رسالته ثم يختبر لمعرفة مدى تمكنه من المنطق وعلم النفس وتاريخ الفلسفة .

إن الرسالة التى تنشر هنا لأول مرة قد أعدت أثناء تلك السنوات ، وأثناء سنة قضيتها فى كلية ميرتون - بفضل جائزة زمالة شلدون للسفر التى قدمتها لى جامعة هارڤارد - وكنت فيها تلميذا لهارولد جواكيم ، حوارى برادلى الذى كان أوثق الحواريين صلة بالأستاذ . وإنى لأدين إلى هارولد جواكيم بالكثير : بنظام دراسة وثيقة للنص اليونانى لكتاب « التحليلات الثانية » ومن خلال نقده أدين له بنسق مقالاتى (التى كنت أقدمها إليه) أسبوعياً ، وبفهم ما كنت أريد أن أقوله ، والطريقة التى أقوله بها . وعند مغادرتى أوكسفورد فى ١٩١٥ ، قررت أن أبقى فى انجلترا ، وكان على أن أبحث عن مصدر لمعاشى . ومن خريف ١٩١٥ إلى نهاية ١٩١٦ كنت أكسب عيشى بالاشتغال بالتدريس . ولكنى ، على أية حال ، لم أهجر فوراً نيتى استيفاء شروط الحصول على درجة الدكتوراه . ومكنتنى هارفارد من أن أقضى عاماً فى أوكسفورد ، وإنى لأدين بهذه العودة ، على الأقل ، إلى هارڤارد . وهكذا فقد أتممت ، بين مشاغل أخرى ، المسودة الأولى من رسالتى ، وبعثت بها عبر الأطلنطى ليحكم عليها قسم الفلسفة فى جامعة هارڤارد . وفى أبريل ١٩١٦ ، حين تم هذا العمل ، كنت مدرساً للصغار فى مدرسة هايجيت للصغار .

حسبى هذا عن أصول هذه الدراسة لنظرية المعرفة فى فلسفة فرانسيس هربرت برادلى . فإنى لم أعد إلى هارڤارد لاستيفاء متطلبات الحصول على درجة الدكتوراه ولم أر تلك الجامعة مرة أخرى إلا بعد سبعة عشر عاماً من مغادرتى لها . كذلك لم أوال التفكير فى هذه الرسالة بعد أن علمت أنها قد ووفق عليها رسميا . ومنذ بضع سنوات خلت وجه الأستاذ هيوكينر من جامعة كاليفورنيا الانتباه إليها فى كتابه

«الشاعر الخفي » وذلك في فصل عقده عن ديني لبرادلي . ومهما يكن من أمر ، فإن أول ما أثار حب استطلاعي إنما كان زيارة من الأستاذة آن بولجان بجامعة ألاسكا ، وكانت قد قرأت مخطوط الرسالة في محفوظات جامعة هارڤارد ، وحصلت ، بإذن مني ، علي نسخة فوتوستاتية منها . وكذلك رأت هناك نسخة مكتوبة بالكربون من خطاب بعث إليّ به الأستاذ ج . هـ . وودز ، وكتبه بعد تقديم رسالتي بفترة قصيرة ، ذاكرا فيه أن جوزيا رويس ، عميد doyen الفلاسفة الأمريكيين ، تحدث عنها « على أنها من عمل خبير » . وقد زودني مستر وليم چاكسون ، أمين مكتبة هوتون بجامعة هارفارد ، بنسخة فوتستاتية من نص الأطروحة (حيث أن المخطوط الأصلي المكتوب على الآلة الكاتبة إنما هو ، بطبيعة الحال ، ملك الجامعة) .

إني لمدين ديناً عميقاً للأستاذة بولجان التي قامت بدراسة وثيقة لهذه المقالة . فقد قرأت النص الحالي وأجرت فيه تصويبات واقتراحات مهمة وحررت نصه ، على أشد الأنحاء عناية . وقد حاولنا ، على أية حال ، أن نقتصر على إزالة الأغلاط والعيوب التي يلوح أنها كانت راجعة إلى الإهمال أو السرعة . وكذلك قامت بمراجعة مراجعي (على قدر ما يتسنى ذلك الآن) وأعدت بيبليوجرافيا مختارة (للكتاب) وكشافاً وملاحظات قيمة .

وإني لأود أيضا أن أشكر المستر بيتر هيث بجامعة سانت أندروز على ترجمته القطع التي أوردتها من مؤلفين ألمان .

والآن ، بعد انقضاء ست وأربعين سنة ، على فترة تفلسفي الأكاديمي ، أجد نفسي عاجزاً عن أن أفكر بمصطلحات هذه المقالة . ومن المحقق أني لا أدعي أني أفهمها . وهي ، باعتبارها تفلسفاً ، قد تلوح لأغلب الفلاسفة المحدثين أثراً عفى عليه الزمان على نحو غير مألوف فأنا لا أقدم هذا الكتاب إلا باعتباره من الغرائب ذات التشويق السيري ، وإنه ليبين – كما لاحظت زوجتي على الفور – وثاقة الصلة بين أسلوبي النثري الخاص وأسلوب برادلي الذي احتذيته ، وضآلة التغير الذي طرأ على أسلوبي طوال هذه السنوات . وقد كانت هي التي حثتني على نشر هذه الرسالة ، وإني لأهديها إليها .

ومن الواضح أن ثمة صفحة ، أو نحو ذلك ، ناقصة من الفصل السادس : فالفجوة تحدث بعد الجملة الأخيرة من الفقرة التي تنتهي هنا عند أعلى صفحة ١٤٦ . على أن الشئ الخليق بأن يلوح ، لأول وهلة ، أشد خطورة هو ضياع صفحة أو عدة صفحات من خاتمة المقال . إن الصفحة الأخيرة من المخطوط المكتوب على الآلة الكاتبة

تنتهى بجملة ناقصة هى : **ذلك أنه إذا كانت كل موضوعية وكل معرفة نسبية ...** وقد حذفت هذه الجملة الباعثة على الغيظ ، حيث أنه من المناسب أن تنتهى رسالة عن عمل فرانسيس هربرت برادلى بكلمة « المطلق » . وقد أخبرنى مستر چاكسون بأن هذه الصفحات كانت ناقصة عندما وصل المخطوط بين يديه . ولايلوح لى أن هذا بالأمر المهم ؛ فإن حجتى ، على قدر ما قد يكون لها من قيمة ، تظل قائمة [رغم ذلك] .

ولكنى ، بناء على اقتراح الأستاذة بولجان ، قد ذيلت الكتاب - على سبيل التعويض الجزئى عن ضياع الصفحة أو الصفحات الختامية - بمقالتين كتبتهما فى ١٩١٦ وظهرتا فى « ذامونيست » (الواحدى) ، وهى دورية فلسفية تنشر فى شيكاغو . وقد كان فيليب جوردان ، المراسل البريطانى لتلك الصحيفة (والذى قدمنى إليه برتراند رسل ، على ما أذكر) هو الذى تفضل فكلفنى بكتابة هاتين المقالتين . وقد ظهرتا فى عدد مخصص للاحتفال بذكرى مرور مائتى سنة على وفاة ليبنيتز .

وقد كان العنوان الأصلى لهذه الرسالة هو : « الخبرة وموضوعات المعرفة فى فلسفة ف . هـ . برادلى » مع هذا العنوان الفرعى : **وسالة مقدمة ، للوفاء جزئيا بمتطلبات المرشحين للحصول على درجة دكتوراه الفلسفة فى مادة الفلسفة من جامعة هارفارد .**

محتويات الكتاب

تصدير

المعرفة والخبرة فى فلسفة ف . هـ . برادلى

١ – عن معرفتنا بالخبرة المباشرة .

٢ – عن التفرقة بين « الواقعى » و « المثالى » .

٣ – معالجة العالم النفسانى للمعرفة .

٤ – نظرية عالم المعرفة فى المعرفة .

٥ – نظرية عالم المعرفة فى المعرفة (بقية) .

٦ – الأناوحدية .

٧ – خاتمة .

ملاحظات

ملحق ١ : « تطور مونادية لبنتز » .

ملحق ٢ : « مونادات لبنتز ومراكز برادلى المتناهية » .

ببليوجرافيا مختارة .

ثبت بالأسماء .

من الفصل الأول

عن معرفتنا بالخبرة المباشرة

وعلى الرغم من أني أتحدث عن « المشاعر » باعتبارها متناقضة ومجدبة ، فلست أرى أن كل شعور كان - عند أية مرحلة - هو محتوى الوعي بأكمله . إن غالبية المشاعر لم تنجح قط في غزو أذهاننا إلى الحد الذي يملؤها ملئا كاملا ، وإن لها - من البداية إلى النهاية - لبعض الموضوعية . ولست أعني أنها تقل حدة ، بحال من الأحوال ، بسبب هذا ، أو أنها تختفي عند الانتباه إليها . فإن ألما في الأسنان ، أو عاطفة عنيفة ، لا تتناقص بالضرورة من جراء معرفتنا بأسبابها وخصائصها وأهميتها أو تفاهتها . إن القول بأن جزءاً من الذهن يعاني ، وأن جزءاً آخر يتأمل المعاناة ، ربما كان حديثا من قبيل الخيال . ولكننا نعرف أن الأشخاص ذوى الدرجة العالية من التنظيم الذين يمكنهم موضعة أهوائهم ، وأن يتأملوا - كمتفرجين سلبيين - مسراتهم وعذاباتهم ، هم أيضا الذين يعانون ويستمتعون على أشد الأنحاء حدة . وإن أغلبنا لقادر على أن يطلق اسما على بعض مشاعرنا ، وعلى أن يتبين - على نحو غامض - الحب والكراهية والحسد والاعجاب ، حين تثور في أذهاننا .

من الفصل الثانى

عن التفرقة بين « الواقعى » و « المثالى »

فعندما تقول الشاعرة :

عشت مع الظلال ، لى رفاق .

تعلن ، فى آن واحد ، نقص وتفوق العالم الذى عاشت فيه ، إنه ناقص لأنه أكثر إبهاما ، وأقل فكرة من عالم الآخرين ، ومتفوق لأن الظلال تومئ إلى واقع كان خليقاً ، لو أنه تحقق ، أن يكون - من بعض النواحى - نمطاً من الواقع أعلى من العالم المألوف ، وبالمقارنة إليه ، يكون العالم المألوف أقل واقعية ، ويمكن أن يقال إن العالم المألوف يعنيه .

من الفصل الثالث

معالجة العالم النفساني للمعرفة

إن الوقائع لاتوجد فقط فى العالم ، وتوضع جنبا إلى جانب كالآجر ، وإنما نجد أن لكل واقعة - بمعنى من المعانى - مكانها المعد لها قبل وصولها ، ودون إضمار لنسق تنتمى إليه لا تكون الواقعة واقعة على الإطلاق . فالمثالية الضرورية للحقيقة تعنى وجهة نظر معينة ، وتعنى استبعاد سائر أوجه نفس نقطة الانتباه . وعلى ذلك فإن ثمة معنى يمكن أن يقال به إن أى علم - طبيعياً أو اجتماعياً - إنما هو **قبلى** a pri-ori : من حيث أنه يشبع حاجات وجهة معينة للنظر ، وجهة نظر يمكن أن يقال إنها أصل من أى من الوقائع التى ترد إلى ذلك العلم . وعلى ذلك فإن تطور العلم خليق بأن يكون عضوياً أكثر منه آليا : فهناك تلاؤم للوقائع المتنوعة مع ذلك الانتخاب والاستبعاد الغريزيين اللذان يميزان الشخصية الإنسانية فى أعلى حالاتها : وعلى ذلك يمكن القول بأن طابع العلم ، مثل شخصية الإنسان ، هو - فى آن واحد - حاضر فى لحظة التصور ، وهو - من الناحية الأخرى - يتطور فى كل لحظة إلى شئ جديد وغير متنبأ به . غير أنه سيكون له ، منذ بداياته الخام ، طابع سيظل دائماً (رغم أنه قد يكذب كل تعريفاتنا اللفظية) متسقا .

* * *

وكما رأينا فيما سبق فإنه على قدر ما تكون الفكرة واقعية لا تكون فكرة ، وعلى قدر ما لاتكون واقعية لا تكون فكرة . ويصدق هذا بنفس الدرجة على أفكار الخيال أو أفكار الذاكرة . فليس من الحق أن أفكار الشاعر العظيم تحكمية بأى معنى من المعانى : ومن المحقق أنه بالمعنى الذى يكون الخيال به ذا نزوات ، فإن أفكار المجنون أو الأحمق أكثر « خيالا » من أفكار الشاعر . وفى الأعمال التخيلية العظيمة حقيقة نشعر بأن الصلات مرتبطة بضرورة لاتقل منطقية عن أى صلات أخرى موجودة فى أى مكان آخر . فالفضول الظاهرى يرجع إلى الحقيقة الماثلة فى أن المصطلحات تستخدم بأكثر من معناها العادى أو بمعنى مختلف . فلا يتمكن من لاينفذون تمام النفاذ إلى مغزاها من أن يبصروا العلاقة بين الماصدق الجمالى والموضوعات المعبر عنها .

ولكن ليس من الحق أن خبرات المحتوى ذاتية ، ومادة لعلم النفس على نحو فريد . إنها ذاتية إن أردت ولكن العمل الخيالى لايكون ، ببساطة ، شخصياً قط . وبقدر ما نعتبره شخصيا **فقط** - أى ذا دلالة لصاحبه فحسب - فإننا لانفسره كخيال وإنما كنتاج أحوال مرضية . وعلى هذا فإننا نجد ما يغرينا بأن نفسر قصيدة لمالارميه كما نفسر الأحلام ، وكما نفسر النشاط النفسى المرضى . ولئن قيل إن هذا الفصل الجذرى ينحى جانبا كل نقد ، فقد يكون لنا أن نشير إلى أن النقد - بما فى ذلك الظروف التى أنتج العمل فى ظلها - يختلف عن علم النفس - فى أنه يحتوى - عند كل نقطة - على إشارة إلى عالم حقيقى يقارن به الآخر : وهو إجراء غير مسموح به فى علم النفس .

* * *

إن ما يوجد فى ذهن الرجل الجشع أو السخى ليس جشعاً أو سخاء وإنما هو عالم حقيقى ، معدل على نحو معين ، وهذه التعديلات تفسر أو تستبطن على أنها ذاتية ، ومشروطة بميل . غير أن تكون « ذاتيا » لايعنى أن تكون عقلياً وأن يكون الميل ميلا إنما يعنى ، فى نهاية الأمر ، أن يكون ميلا للكائن العضوى بأكمله ، بحيث لا أستطيع أن أرى فرقا بين الميل النفسى والفيزيقى . لأنه لابد للميل من أن يقوم على شئ فعلى ، ولابد لهذا من أن يكون بناء فيزيقياً .

من الفصل الرابع

نظرية عالم المعرفة فى المعرفة

وينبغى أن نؤكد على أية حال أنه لاتوجد علاقة ، بالمعنى الأمثل لهذه الكلمة ، بين الرمز وما يرمز إليه ، لأنهما أمران مستمران . إن الواقع بدون الرمز خليق بألا يعرف قط ، ونحن لا نستطيع أن نقول إنه خليق حتى بأن يوجد (أو يبقى) ولكننا نجد ، من الجهة المقابلة ، أن الرمز يزودنا ببرهان على الواقع على قدر ما هو خليق ، بدون الواقع ، ألا يكون ذلك الرمز : بمعنى أنه ستبقى هناك هوية من شأنها - بالنسبة لأغراضنا هنا - أن تكون غير ذات صلة بالموضوع . إن كلمة «علاقة » ما كانت لتكون كلمة «علاقة» بدون حقيقية « العلاقة » التى ليست فى ذاتها موضوعا لأنه ما من كلمة يمكن أن توجد دون معنى . ولئن لم تكن كلمة « علاقة » تعنى « علاقة » لكان عليها أن يكون لها معنى آخر .

من الفصل الخامس

نظرية عالم المعرفة فى المعرفة (بقية)

غير أنه فى الهلوسة الشائعة (قارن وليم چيمز فى قمرته) تكون لحظة الإدراك عادة هينة الشأن جدا بالتأكيد ، فيما أعتقد ، رغم أننا – وهذه نقطة هامة – لانستطيع قط أن نقول إنها غائبة كلية . وفى حالة الطفل المرتعب لا أرانى على استعداد لأن أؤيد نظرية چيمز – لانج ، ولكنى لاأرى أى أولوية للصورة على الوجدان ، أو العكس . ثمة ، إن أردت ، ميل للوجدان إلى أن يموضع نفسه(*) . ولكن ما يتضمنه ذلك متبادل بالتأكيد ، لأن الشعور والصورة يتفاعلان على نحو متشابك والجانبان من وثاقة الاتصال إلى الحد الذى لا يمكنك معه أن تقول إن العلاقة عرضية .

من الفصل السادس

الأنا وحدية

ينبغى أن يكون واضحاً السبب الذى من أجله تتطلب النتائج التى بلغناها فحصا للأنا وحدية . ولكنى سأسردها باختصار . لقد رأينا أنه ليس هناك من موضوع غير ذلك الذى يظهر ، وظهوره كموضوع يضفى عليه – بمعنى مطلق – كل ما يمكن له ، فيما يحتمل ، أن يعنيه موضوعياً .

من الفصل السابع

خاتمة

ثمة علاقة بين الموضوع والنفس : علاقة نظرية وليست مجرد علاقة فعلية ، بمعنى أن النفس – من حيث هى اصطلاح قادر على أن يكون ذا علاقة بسائر الاصطلاحات

(*) قارن ليبس : « الشعور والإرادة والفكر » Vom Fuhlen, wollen, und Denken ص ٧٠ .

بناء . وهذه النفس التى هى مموضعة ومتصلة مستمرة ومشعور بأنها مستمرة مع النفس التى هى ذات وليست عنصراً من عناصر ما هو معروف . وكما أن الميتافيزيقيا هى التى أنتجت النفس ، فقد يكون لنا أن نقول إن مبحث المعرفة هو الذى أنتج المعرفة . ربما كان مبحث المعرفة (وإن كنت لا أقدم هذا الرأى إلا كاقتراح ، ولأزيد الشئ الذى أعنيه وضوحاً) هو الذى أمدنا بالفنون الجميلة لأن ما كان فى بداية الأمر تعبيراً وسلوكاً ربما يكون قد تطور تحت تعقيدات الوعى بالذات ، حين أصبحنا على ذكر من أنفسنا ونحن نتفاعل جمالياً مع الموضوع .

وعلى أية حال فإننا ننمى دائما ونقوم إدراكاتنا بمقارنتها بسائر الإدراكات : ونحن دائما نبحث عن الغلط ، وتبيننا وتسليمنا بالغلط يرشحاننا لأن نكون من دارسى مبحث المعرفة ، لأن معنى هذا أن لدينا نظرية تجريبية عاملة عن علاقتنا بالعالم الخارجى .

ملحق ١

من "تطور مونادية ليبنيتز"(*)

(١٩١٦)

إن دراسة « المونادولوجيا » يمكن أن تستوعبها ثلاث مراحل . ففى المرحلة الأولى نعزل العمل ، دون عون سوى الكلمات الفلسفية التى يستخدمها هو نفسه ، ثم نحاول نحن أن نرسم عالمه المغرق فى الخيال حولنا ، ونجده واقعياً . وربما أكملناه بالبحث في أعمال أخرى لليبنيتز تجلو النقاط غير الواضحة ، ولكننا على أية حال نأخذ « المونادولوجيا » على أنه مذهب ونختبر إمكانات إيماننا به . ما من فلسفة يمكن أن تفهم بدون هذا الجهد التمهيدى لتقبلها بشروطها الخاصة ، ولكن قيمتها الحقة لايمكن قط أن تستخلص من هذا الطريق وحده . إن الصورة المكتملة أو الملخصة لأى نسق هى نقطة الانطلاق ، وليس نهاية المطاف ، لدراسته . وينبغى علينا أن نقوم بإعادة تقرير جذرى وأن نجد فيه دوافع ومشكلات هى دوافعنا ومشكلاتنا ، تضفى عليه رفعة مكان فى تاريخ العلم عندما نسحب منه قداسة الدين . وإذ يفقد المذهب اتساق نسق مقفل ، يكسب اتساق العقل ويرتبط بشئ أكبر من ذاته . وقد قام رسل وكوتورا بهذه الإعادة لتقييم ليبنيتز . غير أنه إلى جانب الدافع الموجه ، وهو سبب الفلسفة ، ثمة طبقات أخرى تحت وفوق فى آن واحد : تحيزات ومأثورات وموحيات ودوافع تتمثل ، على نحو ناقص، فى الدافع المركزى ، وتصطلح كلها على منح النسق ماله من شكل . ولا تعدو هذه المقالة أن تكون مقدمة لفحص هذه القوى .

إن ثمة مؤثرات من الإيحاء ومؤثرات من التراث ومؤثرات شخصية وثمة - بالإضافة إلى ذلك - أكثر من اهتمام واحد واع . فمن المؤثرات فى ليبنيتز من النوع الأول (وليس فيها ما هو على درجة عالية من الأهمية) أدرج مجموعة متنوعة من المؤلفين كانت إسهاماتهم فى ليبنيتز لفظية أكثر منها عميقة . لقد كانت قراءات ليبنيتز واسعة ، تتجاوز أى نقطة للاختيار ، ويلوح أنه كان يستمد بعض التسلية من فلاسفة

(*) أعيد طبعها من مجلة ذا مونيست (الواحدى) ، ٢٦ (أكتوبر ١٩١٦) ص ٥٣٤ - ٥٥٦ وقد أضيفت الترجمات إلى هذه الطبعة .

كجيورد أنو برونو وموسى بن ميمون والرشديين(*) . إن برونو نموذج كلاسيكى للتأثر بأكثر معانيه سطحية . ولسنا نعرف على وجه اليقين - ولا ذلك بالأمر المهم - فى أى فترة تعرف ليبنيتز على أعمال برونو . وثمة ما فيه الكفاية من الشواهد على احتمال أن يكون ليبنيتزقد استرعت نظره لغة برونو المليئة بالصور المجازية ، وإن يكن برونو قد ظل فى مؤخرة عقله وهو يكتب بعض قطعه الأكثر تخيلية . أما عن احتمال أن يكون برونو قد أثر فى فكر ليبنيتز ، فذاك ما لا شاهد عليه من أى نوع . إن ما تجده إنما هو تقرير يحمل أوجه شبه ظاهرية قوية بتقرير ليبنيتز . أما الحجج - على نحو ما هى عليه - والخطوات التى تفضى إلى التقرير فلا تشبهه . وحجج ليبنيتز قوية إلى الحد الذى لا تحتاج معه إلى تأييد من الحقيقة الماثلة فى أنه قد كان هناك موناديون من قبله . وعن خياله ، فقد نسلم بأنه لا يبرأ من السرقة . ولكن مصادر فكره ، لا مصادر صوره ، هى التى تعنينا هنا .

والمصادر الأخرى التى ذكرناها يمكن تنحيتها بنفس الطريقة . ربما كان من الشائق ، وإن لم يكن أمراً ذا قيمة ، أن نلاحظ أن ليبنتز قد قرأ بتذوق كتابا لموسى بن ميمون . وعلى الرغم من أنه لايقرن قط بين اسمى سبينوزا وموسى بن ميمون ، فإن الملاحظات التى ذيل بها هذا الكتاب لا تفرد بالذكر إلا نقاط شبهه بـ « الرسالة اللاهوتية - السياسية » Theologico-politicus - وهو أول عمل قرأه لسبينوزا . لقد كان مولعاً بالدراسات العبرية والعربية . ونحن نجد أن بوسيه يرسل إليه طالبا ترجمة للتلمود . وهو يعلن لبوسيه عن ترجمة للقرآن . وتبين محاولة يرجع تاريخها إلى ١٦٧٦ أنه كان يعرف ، من خلال موسى بن ميمون ، مذاهب أتباع ابن رشد ، ونحلة يهودية تدعى الموتيكالم . وفى ١٦٨٧ ، أثناء سفره إلى باڤاريا ، قام ببعض الدراسة للقبالة ، ولعله أن يكون قد لاحظ نظرية الفيض من كائن لامتناه يتكون من نقطة غير قابلة للانفصال - وإن العالم الأصغر ، فيما يقال ، لفكرة مألوفة فى الفلسفة اليهودية . وهذه الدراسات - وإن كان من الحق أنها ضحلة - تبين حب استطلاع ليبنيتز الذى لايشبع إزاء كل صنف من الشعوذة اللاهوتية . لقد كانت المونادية فيما يحتمل إشباعاً لهذا الجانب من عقل ليبنيتز ، فضلا عن كونها حصيلة فكره المنطقى والميتافيزيقى .

(*) عن برونو انظر كتاب هـ . برونهوفر : « مذهب ج . برونو عن الجزيئات الصغيرة »
G. Brunos lehre vom Kleinsten

وعن موسى بن ميمون انظر فوشيه دى كاريل : **ليبنتز ، الفلسفة اليهودية** .
Leibniz, la philosophie juive

وانظر روبين : « نظرية المعرفة عند موسى بن ميمون »
Erkenntnistheorie Maimons

أما عن المؤثرات الموحية فليس هناك سوى مؤثر واحد ، ربما كانت له أهمية من الدرجة الأولى – ونعنى به تأثير أفلاطون الذى سنتحدث عنه فيما بعد . إن المؤثرات الرئيسية التى وجهت ليبنيتز تنقسم إلى ثلاثة أنواع : الموروث المدرسى الأرسطى الذى نشأ عليه ، والحافز البالغ التبكير لمدرس شخصى وجهه إلى تصور رياضى للكون ، وتمسكه لبعض الوقت بالمذهب الذرى . وكانت دوافعه الرئيسية التى تراسل هذا التصنيف إن قليلا أو كثيراً ، لاهوتية ومنطقية وطبيعية .

* * *

والشئ الغريب فى عقل ليبنيتز هو وجود تيارين متميزين فيه . فهو ، كعالم ، قد تطور تطوراً واضحاً ومتسقاً . إن كل خطواته مبررة ومتسقة من هذه الزاوية وحدها . ومذهبه الميتافيزيقى مقام بعناية على تطوره العلمي . ومن ناحية أخرى فهناك إخلاصه القوى للاهوت . إن دراسته لديكارت بمثابة علامة على طريق تطور كليهما . إن نظرية ديكارت فى المادة ، ونظرية ديكارت فى الوعى بالذات ، قد أثرتا فيه ، كلتاهما ، وهو دائما نفس العقل إذ يعمل ، واضحاً وبارداً ، عقل أحد دكاترة الكنيسة . إنه أقرب إلى العصور الوسطى وأقرب إلى اليونان . ومع ذلك فهو أقرب إلينا من رجال من نوع فيخته وهيجل .

رأينا أن ثمة اختلافا بالغ الجسامة بين النظرية الأرسطية فى الجوهر ، والاسمية المشتقة منها والتى تمثل منطق ليبنيتز . من الحق أن أرسطو فى كل من كتابى « الميتافيزيقا » Metaphysica و « فى النفس » De anima يترك الإجابة مبهمة بعض الشئ . فعندما يناقش جوهر الكائنات العضوية نميل إلى الظن بأن كل فرد جوهر – وأن صورة كل بدن فرد – صورة لأرسطو وأخرى لكالياس .

وإنه لمن الصعب أن نتجنب الانتهاء إلى هذه النتيجة ، غير أننا نجد عموماً ، بالنسبة لأرسطو وأفلاطون سواء بسواء ، أن ما لم يكن يعدو أن يكون فردياً قابل للفناء وعاجز عن أن يكون موضوعاً للمعرفة غير أننا إذا قلنا مع بيرنت(*) إن : «أفلاطون وجد الحقيقة ، سواء كانت قابلة للفهم أو محسوسة ، فى اجتماع المادة والصورة ، وليس فى أى منهما منفصلة » واعتنقنا نفس الرأى فى حالة أرسطو فإننا نظل عاجزين عن أن نقول إنهما قد عثرا عليها فى كل فرد كعالم منفصل . وهذا مثال للاختلافات بين ليبنيتز واليونان . فعند ليبنيتز نجد نشأة وجهة نظر نفسية ، وتجنح

(*) « الفلسفة اليونانية » ، ص ٣٣١ – ٣٣٢ .

الأفكار إلى أن تغدو وقائع ذهنية معينة ، وصفات لجواهر معينة . ولو أن صورة أو مبدأ أرسطو كانا مختلفين فى كل إنسان لكانت هذه الصورة هى نفس ليبنيتز . لدى اليوناني كان الإنسانى هو الإنسانى على نحو نموذجى ، ولم تكن الفروق الفردية ذات تشويق علمى . أما لدى الفيلسوف الحديث فإن الفروق الفردية ذات أهمية جارفة .

* * *

ثمة ، من الجانب الفيزيائى ، معنى تكون به المونادة خالدة حقا . فالقوة لايقضى عليها ، وستستمر في مظاهر متنوعة . ولكن القوة بهذا المعنى أمر لاشخصى تماماً . ونحن لانستطيع أن نتصور بقاءها إلا إذا ربطناها بجزئيات محددة للمادة . وتكاد الصعوبات التى يواجهها ليبنيتز أن تفضى به إلى نقطة إما أن ينكر عندها وجود المادة كلية ، أو أن يقيم ضرباً من المادة يكون شيئا حقيقياً إلى جانب المونادات .

* * *

إن نظرية ليبنيتز في النفس ، كنظرية ديكارت ، مشتقة من الفلسفة المدرسية . وهى بعيدة جداً عن نظرية أفلاطون أو أرسطو أو أفلوطين . فعند اليونان ، وحتى عند أفلوطين ، أن النفس مادة بمعنى لا يشمل الخلود الشخصى . وعند أرسطو لايوجد اتصال بين مراحل النفس وبين الحياة النباتية والحيوانية والإنسانية . وتعريف المونادات بأنها « وجهات نظر » هو – على قدر ما أستطيع أن أرى –حديث تماماً .

* * *

ثمة نقطتان أخريان فى المونادية توجهان انتباهنا إلى اليونان ، وهما نظرية الأفكار الفطرية ونظرية المادة كقوة ، معبراً عنها فى « السوفسطائى » . وعلى قدر ما تمضى مسألة الدين فأظن أن الإجابة واضحة بما فيه الكفاية . إن الآراء التى كان ليبنيتز يعتنقها قد حفزه إليها مقدماته هو . لا ريب فى أنه قرأ أفلاطون في وقت لم تكن فيه نظريته الخاصة قد تبلورت بعد ، غير أنه لايمكن القول بأنه استعارها . وإنه لجدير بأن يكرم لأنه أعاد إلى الحياة في شكل جديد مذاهب أفلاطون وأرسطو . إن الموناده إعادة تجسد للصورة التى هى العلة الصورية عند أرسطو . ولكنها أيضا أكبر وأقل من ذلك . والاختلاف البارز هو أنه ينطلق من فحص للقوة **الفيزيقية** ، وأن موناداته تجنح إلى أن تغدو مراكز ذرية للقوة ، وموجودات محددة . ومن هنا جاء الميل إلى نزعة نفسية ، وإلى الاعتقاد بأن الأفكار تجد دائما مأواها فى عقول معينة ، وأن لها وجوداً نفسياً كما أن لها وجوداً منطقياً . وليبنيتز من هذه الناحية قد فتح الطريق

للمثالية الحديثة . ولا حاجة بى إلى أن أبرز ضروب سبقه إلى المنطق الحديث لمدرسة مناهضة للمثالية المطلقة . فليس هناك فلسفة تحوى إمكانات أكثر تنوعا للنمو ، وليس هناك فلسفة توحد بين مؤثرات متنوعة أكثر مما نجده فى فلسفته . وكونه لم يوحد بينها دائما بنجاح - وأنه لم يوفق قط تماماً بين علم الطبيعة الحديث واللاهوت الوسيط والمادة اليونانية - أمر لاينبغى أن يلام عليه حينما نضع فى اعتبارنا ضخامة مهمته وضخامة إنجازه .

ملحق ٢

من "مونادات ليبنيتز ومراكز برادلى المتناهية"(*)

(١٩١٦)

ليس هناك فيلسوف أشد إغراباً من ليبنيتز فى طريقة عرضه ، وقلائل هم الذين لم يفسروا تفسيراً ذكياً مثلما حدث له . وللوهلة الأولى لا يلوح أن هناك ما هو أقل إرضاء . ومع ذلك فإن ليبنيتز يظل حتى النهاية مقلقاً وخطراً . إنه لايمثل موروثا واحداً ولا حضارة واحدة ولا يرتبط باتجاه اجتماعى أو أدبى ، وفكره لايمكن تلخيصه أو إحلاله فى مكانه . إن سبينوزا يمثل اتجاها وجدانيا محددا ، ورغم قدرته على الإيحاء ، فإن من الممكن تقدير قيمته . وديكارت من الكلاسيات وقد مات . إن « كنديد » أثر كلاسى : وقد كان ڤولتير رجلاً حكيماً ولم يكن خطراً . وليس روسو بالأثر الكلاسى ، ولا هو قد كان بالرجل الحكيم . وإنما أثبت أنه مصدر أبدى للعبث والإلهام . وإذ نستعرض الآراء الغريبة ، الطفولية تقريباً فى سذاجتها naiveté عن الميلاد والموت ، عن البدن والنفس ، عن العلاقة بين النباتى والحيوانى ، عن النشاط والسلبية - إلى جانب المجهودات التى يرثى لها من أجل بلوغ الاستقامة الفكرية وعلم الأخلاق الحريص لهذا الدبلوماسى الألمانى ، فضلاً عن اليسر غير العادى الذى كان يمارس به بصيرته العلمية ، يحار المرء فى نهاية الأمر . فاستقامته تروع فى نهاية الأمر أكثر من ثورة سواه ، وتخميناته المغرقة فى الخيال أبقى من عقلانية سواه .

وفضلا عن عمل رسل وكوتورا ، لم أجد غير كاتب واحد أعاننى على محاولة تذوق فكر ليبنيتز . ففى كتاب برادلى « المظهر والواقع » لاح لى أنى أجد ملامح شبيهة ، على نحو لافت للنظر ، بملامح المونادية . وهكذا فإنى إذ أعيد قراءة ليبنيتز لا أستطيع أن أحول بين نفسى والشعور بأنه كان أول شخص عبر - ربما على نحونصف لا شعورى - عن أحد تلك التنوعات الجذرية التى لا تفتأ تتردد ، دائما ، فى صورة الجديد . ولست

(*) أعيد طبعها من مجلة ذا **مونيست** (الواحدى) ٢٦ (أكتوبر ١٩١٦) ص ٥٦٦ - ٥٧٦ . وقد أضيفت الترجمات إلى هذه الطبعة .

معنيا هنا بأهدافه ، منطقية وغيرها . وإنما أنا أرغب فقط فى أن أوضح وأن أترك للنظر بعض أقيسة التماثل بينهما .

* * *

وأنا أذهب إلى أنه ليس هناك سوى خطوة واحدة من « كثرية » ليبنيتز إلى «الصفر المطلق » عند برادلى ، وأن مطلق برادلى ينحل ، بلمسة واحدة ، إلى مكوناته .

* * *

إن الموضوع فى نظر برادلى كما أفهمه ، إنما هو نية مشتركة بين أنفس عدة اقتطعت (مثلما اقتطعت تلك الأنفس ذاتها ، بمعنى من المعانى) من الخبرة الفورية . فتكوين العالم المشترك لايمكن أن يوصف إلا من طريق تلفيقات معترف بها حيث أننا ، فى نهاية المطاف ، لانتساءل عن منشأه فى الزمن . ونجد – من ناحية – أن خبراتنا متشابهة لأنها خبرات بنفس الموضوعات ، بينما نجد – من ناحية أخرى – أن الموضوعات ليست إلا « أبنية ذهنية » مستخلصة من خبرات متعددة ومستقلة تمام الاستقلال . ومعنى هذا أن خبرتى ، من ناحية ، عامة أساساً من حيث المبدأ ، أما انفعالاتى فربما كان الآخرون أقدر منى على تفهمها مثلما يكون طبيب عيونى أعرف منى بعينى . ومن ناحية أخرى فإن كل شئ ، والعالم كله ، إنما هو خاص بى . إن الداخلى والخارجى ليسا صفتين تنطبقان على مضامين مختلفة تقع فى نفس العالم وإنما هما زاويتان مختلفتان من زوايا النظر . وأنتقل الآن إلى اعتبار آخر . فهل ترى المركز المتناهى أو النفسى نظيراً للموناده ؟ إنه لمن العسير جدا أن نستبقى معانى «النفس» و « المركز المتناهى » و « الذات » متميزة تماماً . فهى كلها ، إن قليلا أو كثيراً ، مشروطة ونسبية . إن النفس بناء مثالى وعملى إلى حد كبير وملك لصاحبه مثلما هو ملك للآخرين . إن نفسى « تظل متوحدة ، على نحو وثيق ، مع ذلك المركز المتناهى الذى يتبدى فيه عالمى . أما الأنفس الأخرى ، على العكس من ذلك ، فهى بالنسبة لى موضوعات مثالية ...»(*) النفس بناء فى المكان والزمان . إنها موضوع بين موضوعات أخرى ونفس بين أنفس أخرى وهى لايمكن أن توجد إلا فى عالم مشترك .

وعلى هذا النحو يرمى ليبنيتز بنفسه فى شبكة من الصعوبات . فمفهومات المركز والنفس والذات والشخصية ينبغى أن تبقى متميزة ، ووجهة النظر التى ترى أن كل نفس عالم فى حد ذاته لاينبغى الخلط بينها وبين وجهة النظر التى ترى أن كل نفس لا

(*) « الصدق والواقع » ، ص ٤١٨ .

تعدو أن تكون دالة لكائن عضوى فيزيقى ، ووحدة - ربما كانت لا تعدو أن تكون جزئية - قادرة على التغير والنمو - ذات تاريخ وتركيب وبداية ، وفى الظاهر نهاية . ومع ذلك فإن هاتين النفسين شئ واحد . ولئن لم يكن هناك من سبيل للتوفيق بين وجهتى النظر هاتين . فإننا نجد من الناحية الأخرى أنه ما كانت إحداهما لتوجد بدون الأخرى ، وإنهما لينصهران في عملية لا سبيل لنا إلى الإمساك بها . ولئن أصررنا على أن نفكر فى النفس باعتبارها شيئا معزولا **كلية ومجرد** مادة ذات حالات ، فإنه لا يكون ثمة أمل فى أن نحاول الوصول إلى تصور للأنفس الأخرى . لأنه إذا كان ثمة أنفس أخرى فينبغى علينا أن ننظر إلى أنفسنا على أنها أوثق ارتباطاً ببدنها منها ببقية بيئتها ، فنحن نفصل ونرفع إلى مرتبة المثال بعض حالاتها ، وعلى هذا ننتقل إلى وجهة النظر التى ترى أن النفس هى تحقق بدنها . وهذه النقلة من إحدى وجهتى النظر إلى الأخرى هى التى يعرفها قراء مستر برادلى باسم التعالى . فالفشل فى معالجة التعالى على النحو الكفء ، أو الفشل حتى فى تبين الطبيعة الحقة للمشكلة ، هما ما يجعلان ليبنيتز يلوح على مثل هذا القدر من الإغراق فى الخيال ، ويجبره أحيانا على القيام بمثل هذه النقلات الخرقاء .

وهكذا نجد أن ليبنيتز ، إذ يجعل من النفس صورة البدن ، يضطر إلى أن يلجأ إلى نظرية المونادة المهيمنة . والآن فإنى أحتج بأنه إذا كان المرء يعترف بوجهتين للنظر ، لا سبيل للتوفيق بينهما ، ومع ذلك تندمج إحداهما فى الأخرى ، فإن هذه النظرية تغدو من فضول القول تماماً . إنها فى الواقع محاولة للحفاظ على واقعية العالم الخارجى فى نفس الوقت الذى تنكرها فيه .

* * *

إن مونادية مستر برادلى تمثل ، من بعض النواحى ، تقدماً كبيراً على مونادية ليبنيتز . فامتيازها الفنى لا تشوبه شائبة . ولا نزاع على أنها تقدم وضوحاً ، على حين نجد عند ليبنيتز خلطاً . ولست على يقين من أن الورطة النهائية قد ووجهت على أى نحو أشد صراحة ، أو أن التدخل الإلهى يلعب أى دور أصغر . إن مستر برادلى فيلسوف أبرع من ليبنيتز كثيراً ، وأشد صقلاً بكثير . إن له رشاقة مكتئبة وتمكنا متعباً ، من أحدث طراز . وقد شرح طرازاً من الفلسفة على نحو كامل الاقتدار إلى الحد الذى لا يحتمل معه أن يظل هذا الطراز باقياً بعده . أما ليبنيتز فيقدم إمكانات . إن له دوام فلاسفة ما قبل سقراط ، دوام كل الأشياء الناقصة .

مختارات من كتاب

«نقد الناقد وكتابات أخرى»

(١٩٦٥)

ملحوظة

حال المرض بين زوجي وبين تنقيح « نقد الناقد » و « أهداف التربية والتعليم » المنشورتين هنا تماماً كما تركتهما . ولومد فى أجله ، لأدمج مزيداً من التأملات فى الأولى ، وكتب مراجعة مشابهة لكتاباته فى علم الاجتماع . وبعد أن ألقى محاضرات التربية والتعليم فى شيكاغو وضعها جانباً بنية أن يوسعها على شكل كتاب ، عندما تسنح الفرصة ، ولكنها لم تسنح قط .

واستجابة لعدة رجاءات ، كان قد وعد بأن يدمج فى هذه المجموعة مقالتى « إزرا پاوند : عروضه وشعره » و « تأملات فى الشعر الحر Vers Libre » .

ف . إ

فهرس

نقد الناقد (١٩٦١)

من پو إلى ڤاليرى (١٩٤٨)

الأدب الأمريكى واللغة الأمريكية (١٩٥٣)

أهداف التربية والتعليم (١٩٥٠)

١ – هل يمكن تعريف « التعليم » ؟

٢ – تداخل الأهداف .

٣ – الصراع بين الأهداف

٤ – قضية الدين .

ما الذى يعنيه دانتى بالنسبة لى (١٩٥٠)

أدب السياسة (١٩٥٥)

الكلاسيات ورجل الأدب (١٩٤٢)

إزرا پاوند : عروضه وشعره (١٩١٧)

تأملات فى « الشعر الحر » Vers Libre (١٩١٧)

من « نقد الناقد »(*)

(١٩٦١)

إن السؤال عن فائدة أو فوائد النقد الأدبى إنما هو سؤال يستحق أن يطرح حتى لو لم نجد له إجابة مرضية . إن النقد قد يكون كما قال ف . هـ . برادلى عن الميتافيزيقا « العثور على علل رديئة لما نؤمن به على أساس من الغريزة غير أن العثور على هذه العلل ليس أقل من ذلك غريزية » . غير أنى لما كنت أنوى أن أتحدث عن نقدى الخاص فإن اختيارى للموضوع بحاجة إلى أن يدافع عنه أكثر من ذلك . وعندما ألقى ببصرى إلى نقدى الأدبى الخاص فى الأربعين عاماً الأخيرة آمل أن أتمكن من استخلاص بعض النتائج وبعض التعميمات المقنعة ذات الصحة الأوسع نطاقاً أو(وهو الأهم) أن أدفع أذهانا أخرى إلى القيام بهذه العملية . وكذلك آمل أن أدفع سائر النقاد إلى تقديم اعترافات مشابهة . وعذرى هو أنه ما من ناقد آخر حى أو ميت أعرف عن عمله قدر ما أعرف عن عملى الخاص . فأنا أعرف عن تكوين مقالاتى ومراجعاتى أكثر مما أعرف عن تكوين مقالات ومراجعات أى ناقد آخر . إنى أعرف ترتيبها التاريخى والظروف التى كتبت فيها كل مقالة ودافعى إلى كتابتها وكل تلك التغييرات فى الاتجاه والذوق والاهتمامات والمعتقدات التى تجلبها السنون معها . أما أعمال أولئك الأساتذة للنقد الانجليزى الذين أنظر إليهم بغاية التوقير ، فليس لدى مثل هذه المعلومات الكاملة عنها – وأنا أفكر على وجه الخصوص فى صامويل چونسون وكولردچ ولا أهمل دريدن أو أرنولد . غير أنه يجمل بى ، عند هذه النقطة ، أن أفرق بين الأنماط المختلفة من نقاد الأدب – لكى أذكركم بأن التعميمات المستقاة من دراسة عمل ناقد من النقاد ينتمى إلى أحد هذه الأنماط قد لاتنطبق على سائر الأنماط .

ففى المحل الأول ، ومن بين أنماط النقاد المختلفين عن نمطى ، يجمل بى أن أذكر الناقد المحترف – أى الكاتب الذى يكون نقده الأدبى مؤهله الرئيس – وربما الوحيد – للشهرة . ومن الممكن أيضا أن نطلق على هذا الناقد اسم المراجع – الأسمى، لأنه كثيراً ما يكون الناقد الرسمى لمجلة أو جريدة وتكون مناسبة كل مقالة من مقالاته هى نشر كتاب جديد . ونموذج هذا النوع من النقد ، هو ، بطبيعة الحال ، الناقد الفرنسى

(*) من محاضرة الدعوة السادسة وقد ألقيت بجامعة ليدز فى يوليو ١٩٦١ .

سـانت – بوف الذى ألف كـتـابين مـهـمين هـمـا : « **بور – رويال** » Port Royal و«**شاتوبريان وأصدقاؤه** » **Chsateaubriand et ses amis** ، ولكن بنية عمله تتكون من سفر أثر سفر من مجموعة مقالاته التى سبق لها الظهور فى مسلسلات **feuille-ton** الجريدة . وقد يكون الناقد المحترف – كما كان سانت بوف – يقينا – كاتبا خلاقاً **فاشلاً** ، ومن المحقق أنه من المهم فى حالة سانت – بوف أن ننظر إلى قصائده ، إذا تيسر للمرء الحصول عليها ، على أنها عون على فهم السبب فى أن ما كتبه عن مؤلفى الماضى أفضل مما كتبه عن معاصريه . ولكن الناقد المحترف ليس ، على أية حال ، بالضرورة ، شاعراً أو كاتباً مسرحياً أو روائيـاً فاشلاً : فعلى قدر علمى ، أجد أن صديقى القديم فى أمريكا ، پول إلرمور ، الذى تحمل مقالاته المسماة **مقالات شلبورن** شيئا من المظهر المهيب لـ « **أحاديث الاثنين** » **Causeries du Lundi** لم يحاول أى كتابة خلاقة . وثمة صديق آخر قديم من أصدقائى ، كان ناقداً محترفاً لكل من الكتب والمسرح ، هو دزموند مكارثى الذى قصر نشاطه الأدبى على مقالاته أو مراجعاته الأسبوعية واستخدم وقت فراغه فى المحادثات المبهجة بدلاً من أن يكرسه للكتب التى لم يكتبها قط . ثم هناك إدموند جوس – وهو بدوره يمثل حالة مختلفة . فليس نشاطه النقدى وإنما كتابه الواحد فى الترجمة الذاتية وقد دخل الآن فى التراث : كتب « **والد وولد** » – هو الذى سيجعل اسمه باقيا على الزمان .

وثانيا ، أذكر الناقد فى تلذذ . وليس هذا الناقد بالذى يدعى إلى مقعد الحكم ، وإنما الأحرى أنه مدافع عن المؤلفين الذين يشرح عملهم ، المؤلفين الذين يكونون أحيانا منسيين أو محتقرين بلا مبرر . إنه يوجه انتباهنا إلى مثل هؤلاء الكتاب ، ويساعدنا على أن نرى مزاياهم التى فاتتنا ، وعلى أن نجد السحر حيث لم نتوقع أن نجد غير الملل . من هذا النوع كان جورج سينتسبرى ، وهو رجل لوذعى لطيف ، ذو شهية لاتشبع لأدب الدرجة الثانية ، وزكانة فى اكتشاف الامتياز الذى كثيراً ما يوجد فى أدب الدرجة الثانية . فمن غير سينتسبرى كان يستطيع ، عند تأليفه كتاباً عن الرواية الفرنسية ، أن يخصص لپول دى كوك من الصفحات عدداً أكبر بكثير من ذلك الذى خصصه لفلوبير ؟ وقد كان هناك أيضاً صديقى القديم تشارلز ويلى : اقرأ ، مثلا ، ما كتبه عن سير توماس إركهارت أو عن پترونيوس . وقد كان هناك أيضا كويلر – كاوتش الذى لابد أنه علم الكثيرين ، ممن كانوا يحضرون محاضراته فى كامبردج ، كيف يجدون منابع جديدة للبهجة فى الأدب الانجليزى .

وثالثا ، فهناك الناقد الأكاديمى والناقد النظرى . وأنا أذكر هذين الاثنين معا لأنه من الممكن لهما أن يتداخلا ، غير أن هذه الفئة ربما كانت أشمل مما ينبغى . فهى

تمتد من الناقد الدارس ، على نحو خالص ، مثل و . ب . كر ، الذى يمكنه أن يجلو كاتباً ينتمى إلى أحد العصور أو إحدى اللغات بمقارنة غير متوقعة مع كاتب من عصر آخر أو لغة أخرى ، إلى الناقد الفلسفى ، مثل أ . أ . رتشاردز ، وحواريه الناقد الفلسفى وليم إمپسون . إن مستر ريتشاردز ومستر إمپسون شعراء أيضا ، ولكنى لا أنظر إلى إنتاجهما [النقدى] على أنه نتاج ثانوى لشعرهما . ثم أين ينبغى أن نضع سائر معاصريهما ، مثل ل . ت . نايتس أو ويلسون نايت ، إلا كرجال جمعوا بين التدريس والعمل النقدى الأصيل ؟ وأين نضع ناقداً آخر مهماً ، هو الدكتور ف . ر . ليڤيز ، الذى يمكن أن يسمى « الناقد أخلاقياً » ؟ إن الناقد الذى يشغل منصباً أكاديمياً يحتمل أن يكون قد قام بدراسة خاصة لعصر من العصور ، أو مؤلف من المؤلفين ، غير أن تسميته ناقداً متخصصاً خليقة بأن تلوح ضربا من الحجر على حقه فى أن يدرس أى أدب شاء .

وأخيراً نصل إلى الناقد الذى يمكن أن نقول عن نقده إنه نتاج ثانوى لنشاطه الخلاق ، أو ، على وجه الخصوص ، الناقد الذى هو شاعر أيضا . أو هل نقول : الشاعر الذى كتب بعض النقد الأدبى ؟ إن شرط الدخول فى هذه الفئة هو أن يكون المرشح لها قد عُرف أساساً بشعره ، على أن يكون نقده متميزاً لأجل ذاته لا لمجرد أى ضوء قد يلقيه على شعر صاحبه . وهنا أضع صامويل چونسون وكولردچ ، ودريدن وراسين فى مقدماتهما ، وماثيو أرنولد مع بعض التحفظات . وعلى هذه الصحبة لابد لى من أن أتقحم ، على استحياء ، وآمل ألا تكونوا بعد بحاجة إلى ما يؤكد لكم أن الكسل لم يكن هو الذى دفعنى إلى أن أتحول إلى كتاباتى الخاصة لأستمد منها مادتى . ومن المحقق أن دافعى إلى ذلك لم يكن هو الغرور : ذلك أنى عندما وجهت نفسى لأول مرة إلى القراءة المطلوبة لإعداد هذا الحديث ، وقد مضت فترة طويلة على قراءتى لكثير من مقالاتى ، كنت أتناولها بشعور من التوجس أكثر مما يحدونى إلى ذلك توقعات آملة .

ويسعدنى أن أقول إنى لم أجد الكثير مما يبعث على الخجل إلى الحد الذى كنت أخشاه . من المؤكد أن هناك تقريرات لم أعد أوافق عليها ، وآراء صرت أعتنقها على نحو أقل صلابة مما كان الشأن عندما عبرت عنها لأول مرة ، أو لم أعد أعتنقها إلا بتحفظات مهمة . وثمة تقريرات لم أعد أفهم معناها . وربما تكون هناك ميادين ازدادت فيها معرفتى ، وميادين تبخرت فيها معرفتى . فعند إعادتى قراءة مقالتى عن پسكال ، على سبيل المثال ، دهشت من اتساع مدى المعلومات التى يلوح أنى كنت أمتلكها عندما كتبتها . وثمة بعض موضوعات فقدت ، ببساطة ، اهتمامى بها ، بحيث أننى لو سئلت عما إذا كنت أعتنق نفس الآراء فيها لما وسعنى إلا أن أقول : «لا أدرى» ،

أو «لست أكترث» . وهناك أغلاط فى الحكم ، وما آسف له أكثر : أغلاط فى النغمة : فهناك نغمة عارضة من الصلف ، والاندفاع ، والثقة المغرورة بالنفس ، أو الوقاحة والتباهى المغرور للرجل الهادئ الأخلاق ، المتحصن فى أمان وراء آلته الكاتبة . ومع ذلك فإنه لابد لى من أن أعترف بصلتى بالرجل الذى أدلى بهذه التقريرات . وعلى الرغم من كل هذه الاستثناءات فإنى مازلت أطابق بين نفسى وكاتبها .

* * *

ومهما يكن من أمر ، فإنى حتى عندما أقول ذلك أفكر فى تحفظ . إنه لما يغيظنى دائما أن أجد كلماتى – التى ربما تكون قد كتبت منذ ثلاثين أو أربعين عاماً مضت – تورد وكأنى تفوهت بها بالأمس . وثمة عارض بالغ الذكاء لأعمالى – كان ينظر إليها ، بالإضافة إلى ذلك ، بعين بالغة التحبيذ – قد ناقش كتاباتى النقدية ، منذ بضع سنوات خلت ، كما لو كنت فى مطلع حياتى كناقد أدبى قد خططت تصميماً لتركيب نقدى جسيم ، وأنفقت بقية حياتى فى ملء التفاصيل . وعندما أنشر مجموعة من المقالات أو كلما سمحت بأن يعاد نشر إحدى مقالاتى فى مكان آخر فإنى أحرص على أن أشير إلى التاريخ الأخير لنشرها – كتذكرة للقارئ بالمسافة الزمنية التى تفصل بين صاحبها عندما كتبها وصاحبها كما هو اليوم . ولكن قلما يوجد الكاتب الذى يقول إذ يورد أقوالى : « هذا هو ما كان مستر إليوت يظنه (أو يشعر به) فى ١٩٢٣ » (أو أى تاريخ آخر) . إن كل كاتب متعود على أن يرى كلماته تورد خارجة عن سياقها بطريقة تضفى عليها تأويلا لم يكن ينتويه من جانب المجادلين الذين يعوزهم الضمير . بيد أن إيراد أقوال عدة سنوات خلت وكأنها قد قيلت بالأمس مازال أكثر تواتراً ، لأنه فى أغلب الأحيان خالٍ من الخبث . وسأضرب مثلا على تقرير ظل يطارد صاحبه ، بعد أن كف فى رأيه – منذ زمن طويل – عن أن يكون تقريراً وصفياً لمعتقداته . إنه جملة من تصدير مجموعة صغيرة من المقالات ، عنوانها **إلى لانسلوت أندروز** ، ومؤداها أنى كلاسيكي فى الأدب ، ملكى فى السياسة ، أنجلو كاثوليكى فى الدين . وقد كان يخلق بى أن أبصر سلفا أن مثل هذه الجملة القابلة للإيراد ستظل تتابعنى طوال العمر كما يخبرنا شلى أن أفكاره ظلت تتابعه :

وأفكاره ، على طول ذلك الطريق الوعر ،

قد ظلت تتابع ، ككلاب ثائرة ، أباها وفريستها .

إن الجملة موضوع الحديث قد استثارتها خبرة لى شخصية . ذلك أن أستاذى ومعلمى القديم إرفنج بابت الذى أدين له بالكثير قد توقف فى لندن فى طريق عودته

إلى هارفارد من باريس ، حيث كان يحاضر ، وتناول هو وزوجته طعام الغداء معى . لم أكن قد رأيت بابت منذ عدة سنوات ، وشعرت أنى ملزم أن أخبره بحقيقة لم تكن معروفة حتى ذلك الحين لدائرتى الصغيرة من القراء (لأن هذا كان على ما أظن عام ١٩٢٧) وهى أنى عمدت حديثا وثبت فى كنيسة انجلترا . وكنت أعرف أنه سيصدمه أن يعرف أن أى حوارى له قد غير مبادئه هكذا ، رغم أنه كان قد مر بالفعل بما لابد أنه كان صدمة أكبر : وهو ارتداد صديقه الحميم وحليفه پول إلمرمور عن المذهب الإنسانى إلى المسيحية . ولكن كل ما قاله بابت كان : « أظن أنه يجمل بك أن تجهر بهذا » . ربما كانت هذه الملحوظة قد غاظتنى قليلاً ، وقد ظهرت جملتى – القابلة للإيراد – فى تصدير كتاب المقالات الذى كنت أعده ، ودخلت المدار ، وظلت تدور فى عالمى الصغير منذ ذلك الحين . حسنا ، إن معتقداتى الدينية لم تتغير ، وإنى لأؤيد بقوة المحافظة على النظام الملكى فى كل البلاد التى تحكمها ملكية ، أما عن الكلاسيكية والرومانتيكية فإنى أجد أن هذه المصطلحات لم يعد لها فى نظرى ما كانت تتمتع به يوماً من أهمية . غير أنه حتى إذا كان تقريرى لمعتقداتى لايحتاج إلى أى تحفظات البتة ، بعد مرور السنين ، فإنى لا أميل إلى أن أعبر عنها بنفس الطريقة بالضبط .

وعلى قدر ما يمكننى أن أحكم من الإشارات والمقتطفات وإعادة الطبع فى كتب المنتخبات ، أجد أن مقالاتى الباكرة هى التى أحدثت تأثيراً أعمق . وأنا أعزو هذا إلى سببين : الأول هو دوجماطيقية الشباب . فنحن عندما نكون شباباً نرى القضايا محددة على نحو قاطع : وإذ نتقدم فى السن نجنح إلى التقدم بمزيد من التحفظات ، وإلى تعديل مزاعمنا الإيجابية ، وإلى إدخال المزيد من الأقواس الاعتراضية ، نرى الاعتراضات على آرائنا الخاصة ، وننظر إلى العدو بتسامح أكبر ، بل نشعر نحوه أحيانا بالتعاطف . أما فى فترة الشباب فإننا نكون على ثقة من آرائنا ، وعلى ثقة من أننا نمسك بالحقيقة كاملة ، ونتسم بالحماسة أو الغضب . وإن القراء ، حتى الناضجين منهم ، لينجذبون إلى الكاتب الذى يكون تام الثقة بنفسه . أما السبب الثانى لذيوع بعض نقدى الباكر ذيوعاً باقياً فأعصى على الإدراك ، خاصة من جانب القراء الذين ينتمون إلى جيل أصغر سنا ، إن المسألة هى أنى فى نقدى الباكر – سواء فى تأكيداتى العامة عن الشعر أو فى كتابتى عن الكتاب الذين أثروا فىَّ – كنت أدافع ضمنا عن نوع الشعر الذى كنت – أنا وأصدقائى – نكتبه . وقد أضفى هذا على مقالاتى نوعاً من الفورية وحرارة دفاع المحامى ، وهو ما لا تستطيع أن تدعيه مقالاتى التالية الأكثر حياداً ، والأشد حصافة فيما آمل . لقد كنت أقوم برد فعل ، لا ضد الشعر الجورجى فقط ، وإنما ضد النقد الجورجى أيضا . وكنت أكتب فى سياق نجد أن قارئ اليوم إما أن يكون قد نسيه ، أو هو لم يخبره قط .

فى محاضرة لى عن كتاب چونسون « **سير الشعراء** » نشرت فى إحدى مجموعات مقالاتى وأحاديثى[1] ، عبرت عن نقطة مؤداها أن المرء فى تقييمه لأحكام أى ناقد من عصر مضى محتاج إلى أن يراه فى سياق ذلك العصر ، وأن يحاول أن يضع نفسه فى الزاوية التى ينظر منها . وهذا جهد شاق على الخيال ، بل هو بالتأكيد جهد لانستطيع أن نأمل فى أن ننجح فيه إلا جزئيا . فنحن لانستطيع أن نتجاهل التأثير الذى تحدثه فى تكويننا الكتابة الخلاقة والكتابة النقدية للأجيال المتخللة ، أو التعديلات الحتمية للذوق ، أو زيادة معرفتنا وفهمنا للأدب الذى يسبق العصر الذى نحاول أن نتفهمه . ومع ذلك فإن مجرد القيام بهذا الجهد التخيلى ، واستبقاء هذه الصعوبات فى الذهن ، لأمران جديران بما يبذل فيهما من جهد . وفى استعراضى لنقدى الباكر استوقفتنى درجة كونه مشروطا بحالة الأدب فى الفترة التى كُتب فيها ، وبمرحلة النضج التى كنت قد وصلت إليها ، وبالمؤثرات التى تعرضت لها ، وبمناسبة كتابة كل مقالة . وأنا شخصياً لا أستطيع أن أستدعى إلى ذهنى كل هذه الظروف أو أن أعيد بناء كل الأوضاع التى كتبت فى ظلها ، وإذن فما أقل المعرفة التى يمكن لأى ناقد لعملى ، فى المستقبل ، أن يمتلكها عن هذه الأمور ، أو إذا هو امتلك المعرفة بها فهل يمتلك الفهم لها ، أو إذا جمع بين المعرفة والفهم فهل تراه واجدا فى مقالاتى نفس التشويق الذى كان لها فى أعين من قرأوها ، بتعاطف ، لدى نشرها لأول مرة ؟ ما من نقد أدبى يمكنه أن يثير ، فى جيل تال ، أكثر من حب الاستطلاع ، إلا أن يظل مفيداً فى حد ذاته للأجيال القادمة ، وتكون له قيمة باطنة مستقلة عن سياقه التاريخى . غير أنه إذا كان لأى قسم منه هذه القيمة اللازمنية فسنتمكن من تقدير تلك القيمة على نحو أدق إذا نحن حاولنا أيضا أن نضع أنفسنا فى مكان الكاتب وقرائه الأوائل . وإن دراسة نقد چونسون أو كولردچ على هذا النحو لخليقة بأن تكون مجزية على نحو لاريب فيه .

أستطيع أن أقسم كتاباتى النقدية تقسيماً أوليا إلى ثلاث فترات : فأولا كانت هناك فترة « **ذى إيجويست** » (محب ذاته) ، تلك المجلة المرموقة التى كانت تصدر كل أسبوعين ، وكانت تحررها وتنشرها مس هارييت ويفر . كان ريتشارد ألدنجتون نائباً لرئيس التحرير وعندما دعى لأداء الخدمة العسكرية فى الحرب العالمية الأولى رشحنى إزرا پاوند عند مس ويفر لأشغل مكانه . وفى « **ذى إيجوست** » (محب ذاته) ، ظهرت مقالة لى عنوانها « **التقاليد والموهبة الفردية** » مازالت تتمتع بذيوع عظيم بين

(١) « **فى الشعر والشعراء** » ، (فيبر آند فيبر ١٩٥٧) .

المحررين الذين يعدون كتب نصوص على شكل منتخبات لطلبة الكليات الأمريكية . وكان هناك ، حينئذ ، مؤثران ، ليسا من التباين إلى الحد الذى قد يلوحان عليه لأول وهلة : تأثير إرفنج بابيت وتأثير إزرا پاوند ، وتأثير پاوندفىّ ، فى ذلك الوقت ، يمكن رؤيته فى إشاراتى إلى ريمى دى جورمون وفى مقالاتى عن هنرى چيمز ، وهو كاتب كان پاوند يعجب به كثيراً ولكن حماستى له قد اهتزت بعض الشئ ، وعدة إشارات إلى مثل جافين دوجلاس الذى كنت أكاد أجهل عمله . أما تأثير بابيت (وقد التحم به فيما بعد تأثيرت . إ . هيوم ومقالات شارل موراس الأقرب إلى الأدب) فيتضح فى موضوعى المتردد : موضوع الكلاسيكية فى مواجهة الرومانسية . وفى فترتى الثانية ، بعد عام ١٩١٨ ، حين توقفت « **ذى إيجوست** » (محب ذاته) عن الصدور ، كنت أكتب مقالات ومراجعات لاثنين من رؤساء التحرير كنت سعيد الحظ إذ عرفتهما حيث أنهما كانا يعطيانى دائما الكتب الصحيحة لأراجعها : ميدلتون مرى فى صحيفته التى لم تعش طويلا : « **أثينيوم** » وبروس ريتشموند فى « **ذا تايمز ليترارى سپلمنت** » «**ملحق التايمز الأدبى**» . وتظل أغلب مساهماتى مدفونة فى صحائف هاتين الجريدتين ، ولكن خيرها – وهى من بين خير مقالاتى – قد أعيد طبعها فى مجموعاتى . أما فترتى الثالثة فكانت لسبب أو لآخر فترة محاضرات وأحاديث عامة أكثر منها فترة مقالات ومراجعات . وهنا أود أن أرسم ما يلوح لى خطاً فاصلاً مهما بين مقالاتى التعميمية (مثل « **التقاليد والموهبة الفردية** ») ومقالاتى فى تذوق كتاب أفراد . ويلوح لى أن مقالات هذه الفئة الأخيرة هى التى تملك فرصة الاحتفاظ ببعض القيمة لقراء المستقبل : وأنا أتساءل عما إذا كان هذا التأكيد لا يتضمن فى حد ذاته تعميماً قابلاً لأن ينطبق على سائر النقاد الذين من نوعى . غير أنه يجمل بى أن أقيم تفرقة هنا أيضا . فمنذ عدة سنوات أخرج ناشرى فى نيويورك مختارات ورقية الغلاف من مقالاتى عن الدراما الإليزابيثية واليعقوبية . وكنت أنا الذى توليت مهمة الاختيار ، وكتبت تصديراً يشرح اختيارى . وقد وجدت أن المقالات التى كنت ما أزال راضياً عنها هى تلك التى تتناول معاصرى شكسبير ، لاتلك التى تتناول شكسبير نفسه . فمن هؤلاء الكتاب المسرحيين الأقل مرتبة تعلمت دروسى فى تكوينى الشعرى الخاص ، وكانوا هم ، وليس شكسبير ، الذين نبهوا خيالى ودربوا حاستى الإيقاعية وغذوا وجدانى . لقد قرأتهم فى سن كانوا فيها أشد ما يكونون ملاءمة لمزاجى ومرحلة نموى ، وقد قرأتهم بشعور من البهجة الحارة وذلك قبل أن تكون لدىّ أى فكرة ، أو تتاح لى أى فرصة ، للكتابة عنهم ، بزمن طويل . ففى الفترة التى كانت فيها بواعث الرغبة فى كتابة الشعر تغدو ملحة ، كان هؤلاء هم الرجال الذين جعلت منهم معلمين لى . وكما أن الشاعر الحديث الذى

أثـر فيّ لم يكن بودلـير وإنما چول لافـورج ، فإن الشعراء الدراميين [الذين أثروا فيّ] كانوا مـارلو وويبسـتـر وتورنير ومـيدلتون وفـورد ، لاشكسـبير . إن شـاعراً فـي مثل عظمـة شكسبير الفائقة لايكاد يمكن أن يؤثر ، وإنما يمكن فقط أن يحـاكى ، ذلك أن الفرق بين التأثير والمحاكاة هو أن التـأثير يسـتطيع أن يخصب على حين أن المحاكاة – وخاصـة المحاكـاة اللاشـعورية – لا تسـتطيع إلا أن تعـقم (غيـر أنى عندمـا عمـدت إلى محاولة محاكاة وجيزة لدانتى كنت فى الخامسة والخمسين ، وأعرف على وجه الدقة ما أنا بسبيله) . أضف إلى ذلك أن محاكاة كاتب يكتب بلغة أجنبية يمكن أن تكون مثمرة فى أغلب الأحيان – لأننا لن ننجح فيها .

حسبى هذا عن مقالاتى فى النقد الأدبى التى أظن أنها تتمتع بأكبر فرص الدوام ، بمعنى أنها هى التى تتمتع – فيما أعتقد – بأكبر فرص منح المتعة ، وربما أيضا زيادة فهم قراء المستقبل للكتاب المنقودين . ولكن ماذا عن تعميماتى وعباراتى التى ازدهرت مثل « تفكك الحساسيـة » و « المعادل الموضوعى » ؟ إن تفكيرى ينصرف أيضا إلى مقالة لى عن « وظيفة النقد » كتبتها لمجلة **« ذا كرايتريون »** (المعيار) . ولست على يقين ، مع هذه المسافة الزمنية ، من مدى سلامة العبارتين اللتين أوردتهما لتوى ، فإنى أجد نفسى دائماً فى حيرة عما ينبغى أن أقوله حينما يكتب إلىّ الدارسـون المتحمسون أو تلامـيذ المـدارس طالبـين منى تفسيراً لهما . إن اصطلاح « المعادل الموضوعى » يرد فى مقالة لى عن **« هملت ومشاكله »** .

* * *

إن النقد الأدبى – كما أشرت فى البداية – إنما هو نشاط غريزى للذهن المتمدين . ولكنى أتنبـأ بأنه لو أوليت عبـاراتى عناية بعـد قـرن من الآن ، فلن يكون ذلك إلا فى سياقها التاريخى ، ومن جانب دارسين مهتمين بعقل جيلى .

إن مـا أود أن أوحـى به ، على أية حـال ، هو أن هذه العـبارات يمكن أن تفـسـر باعتبارها رموزاً تصورية لتفضيـلات وجدانية . وعلى هذا فإن تأكيدى لأهمية التقاليد جاء ، فيما أعتقد ، نتيجة لرد فعلى ضد الشعر الذى كان يكتب باللغة الانجليزية فى القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ونتيجة لهواى بشعر أواخر القرن السادس عشر ومطـلع القـرن السـابع عشر ، الـدرامى والغنـائى على السـواء . إن «المعادل الموضوعى» فى مقالتى عن هملت يمكن أن يرمـز لانحيـازى إلى مسـرحيات شكسـبير الأشد نضجا – وخاصة **«تيمون»** و**«أنطونى وكليوباترا»** و **«كوريولينوس»** – ومسرحيات شكسبير الأخيرة التى كتب عنها مسـتـر ويلسون نايـت أشـيـاء كاشـفـة . و « تفكك الحساسية » يمكن أن يمثل إخلاصى لدن والشعراء الميتافيزيقيين ورد فعلى ضد ملتون .

والحق أنه يلوح لي أن هذه المفهومات وهذه التعميمات تضرب بجذورها في حساسيتي . فهي تنبع من شعوري بالقرابة إلى أحد الشعراء ، أو إلى أحد أنواع الشعر أكثر من غيره . ولا يجمل بي أن أدعي أن ما أقوله الآن ينطبق على سائر أنماط النقاد ، أو حتى على سائر النقاد المنتمين إلى نمطي ، أي الشعراء الذين كتبوا أيضا مقالات نقدية . ولكني أميل أيضا ، في صدد أي كاتب في حقل علم الجمال ، إلى أن أتساءل : « ما الأعمال الأدبية واللوحات والنحت والمعمار والموسيقى التي يستمتع بها هذا المُنَظر حقيقة ؟ » إننا نستطيع بطبيعة الحال - وهذا خطر قد يتعرض له الناقد الفلسفي للفن - أن نعتنق نظرية ثم نقنع أنفسنا بأننا نميل إلى الأعمال الفنية التي توافق تلك النظرية . ولكني واثق من أن تنظيري الخاص كان ملازما لأذواقي ، وأنه على قدر ما كان سليماً فإنه ينبع من خبرتي المباشرة بأولئك الكتاب الذين أثروا في كتابتي تأثيراً عميقا . فأنا على ذكر ، بطبيعة الحال ، من أن عبارتي « المعادل الموضوعي » و« تفكك الحساسية » ينبغي أن يهاجما أو أن يدافع عنهما على مستواهما الخاص من التجريد ، وأني لم أزد عن أن أشير إلى ما أعتقد أنه كان منشأهما ، وأنا أيضا على ذكر من أني في تفسيري لهما ، على هذا النحو ، إنما أتقدم الآن بتعميم عن تعميماتي . غير أني على يقين من أمر واحد : إن خير ما كتبته يدور حول كتاب أثروا في شعري . وأنا أقول « كتاب » ولا أقول « شعراء » فحسب ، لأني أدرج في كلامي ف . هـ . برادلي الذي كان لأعماله - أو قد يكون لي أن أقول : الذي كان لشخصيته كما تتجلى في أعماله - تأثير عميق فيّ ، والأسقف لانسلوت أندروز الذي انتزعت من إحدى مواعظه عن ميلاد المسيح عدة أبيات لقصيدتي **«رحلة المجوس»** ، والذي قد يكون ثمة صدى ضعيف من نثره في موعظة **« جريمة قتل في الكاتدرائية »** . والحق أني أدرج أي كتاب ، سواء للشعر أو للنثر ، أثر أسلوبهم في أسلوبي تأثيراً قوياً . وإني لآمل أن تظل مقالاتي عن الكتاب الأفراد الذين أثروا فيّ محتفظة ببعض القيمة ، حتى لجيل آت يرفض أو يسخر من نظرياتي . لقد صرفت ثلاث سنوات ، وأنا شاب ، في دراسة الفلسفة . فماذا بقي لي من هذه الدراسات ؟ إنه أسلوب ثلاثة فلاسفة : انجليزية برادلي ، ولاتينية سبينوزا ، ويونانية أفلاطون .

وإنما في صدد مقالاتي عن الشعراء الأفراد أصل إلى النظر في هذا السؤال : إلى أي مدى يستطيع الناقد أن يغير الذوق العام إزاء هذا الشاعر أو ذاك ، أو إزاء هذه الفترة من أدب الماضي أو تلك ؟ فهل كنت ، على سبيل المثال ، مسئولا ، بأي درجة ، عن إثارة الاهتمام وتنمية التذوق للكتاب المسرحيين الأوائل أو للشعراء الميتافيزيقيين ؟ إني لخليق بأن أجيب : كلا ، من حيث أنا ناقد . ينبغي علينا ، بطبيعة الحال ، أن نفرق

بين **الذوق والبدعة الجارية** . إن البدعة الجارية ، أى حب التغير لأجل ذاته ، والرغبة فى شئ جديد ، لأمر عابر جداً ، أما **الذوق** فشئ ينبع من مصدر أعمق . وفى لغة ظل يكتب فيها شعر عظيم ، لعدة أجيال ، كما هو الشأن فى لغتنا ، تتنوع تفضيلات كل جيل لكلاسيات تلك اللغة . فنحن نجد أن بعض كتاب الماضى خليقون بأن يستجيبوا لذوق الأجيال التى بقيد الحياة على نحو أوثق من غيرهم ، وقد تكون بعض فترات الماضى أوثق صلة بعصرنا من غيرها . ولدى القارئ الشاب ، أو الناقد ذوى الذوق الذى يعوزه الصقل ، قد يلوح الكتاب الذين يؤثرهم جيله أفضل من أولئك الذين كان يميل إليهم الجيل السابق . أما الناقد الأكثر وعياً فقد يتبين أنهم ببساطة أقرب إلى مزاج الجيل ، وإن لم يكونوا بالضرورة أعظم قيمة . إن من وظائف الناقد أن يساعد جمهور عصره المتعلم على أن يتبين أنه أقرب إلى أحد الشعراء ، أو أحد أنماط الشعر ، أو أحد عصور الشعر ، منه إلى غيره .

إن الناقد ، على أية حال ، لا يستطيع أن يخلق ذوقاً ، وقد عزى إلىّ أحيانا شرف البدء فى إذاعة صيت دن وغيره من الشعراء الميتافيزيقيين فضلا عن الكتاب المسرحيين الإليزابيثيين واليعقوبيين الأقل شأنا . غير أنى لم أكتشف أيا من هؤلاء الشعراء . لقد كان كولردج وبراوننج على التوالى معجبين بدن . وأما عن الكتاب المسرحيين الباكرين فهناك لام . وتحيات سوينبرن المتحمسة لهم لاتخلو ، بحال من الأحوال ، من مزايا نقدية . وفى عصرنا لم يكن دن مفتقرا إلى من يروجون له . فقد ظهر كتاب جوس : « **الحياة والرسائل** » ، فى جزئين ، فى ١٨٩٩ . وأذكر أنه قد قدمنى إلى شعر دن ، وأنا طالب فى السنة الأولى بجامعة هارفارد ، الأستاذ بريجز الذى كان معجباً حاراً به . ونشرت طبعة جريرسون لقصائد دن ، فى جزء ين ، فى ١٩١٢ . وكان كتاب جريرسون : « **الشعراء الميتافيزيقيون** » ، وقد أُرسل إلى كى أراجعه ، هو الذى أتاح لى أول فرصة للكتابة عن دن . وإخال أننى إذا كنت قد أحسنت الكتابة عن الشعراء الميتافيزيقيين فإنما ذلك لأنهم كانوا شعراء ألهمونى . ولئن أمكن القول بأنه كان لى أى تأثير من أى نوع فى زيادة الاهتمام – على نطاق واسع – بهم ، فذلك ببساطة لأنه لم يكن هناك شاعر سابق ، ممن مدحوا هؤلاء الشعراء ، قد تأثر بهم ذلك التأثر العميق الذى حدث لى . وإذ انتشر تذوق شعرى الخاص ، انتشر تذوق الشعراء الذين كنت أدين لهم أكثر ما أدين ، والذين كتبت عنهم . لقد كان شعرهم وشعرى ملائمين لذلك العصر . وأنا أحيانا ما أتساءل عما إذا لم يكن ذلك العصر يدنو من ختام .

من الحق أننى أدين – وقد أقررت دائما بذلك – بدين يساوى ذلك ضخامة لبعض الشعراء الفرنسيين فى أواخر القرن التاسع عشر ممن لم أكتب عنهم قط . لقد كتبت

عن بودلير ولكني لم أكتب شيئا عن جول لافورج الذي أدين له بأكثر مما أدين لأي شاعر واحد في أي لغة ، أو عن تريستان كوربيير ، الذي أدين له ، هو أيضا ، بشيء . وعلة ذلك ، فيما أعتقد ، هي أن أحداً لم يكلفني بالكتابة عنهم . ذلك أن هذه المقالات الباكرة قد كُتبت كلها من أجل المال الذي كنت بحاجة إليه ، وكانت مناسبتها دائما هي ظهور كتاب جديد عن أحد الكتاب ، أو طبعة جديدة لأعماله ، أو ذكراه السنوية .

إن السؤال عن مدى استطاعة الناقد التأثير في ذوق عصره إنما هو سؤال قد أجبت عنه ، متحدثا عن نفسي وحدها ، حينما قلت إني لا أعتقد أنه كان لنقدي – أو كان يمكن أن يكون له – أي تأثير منفصلا عن قصائدي . ولأتحول الآن إلى هذا السؤال : إلى أي مدى ، وعلى أي نحو ، تتغير أذواق الناقد وآراؤه أثناء حياته ؟ وإلى أي مدى تومئ مثل هذه التغيرات إلى مزيد من النضج ، ومتى تومئ إلى تدهور ، ومتى ينبغي علينا أن نعدها مجرد تغيرات – لا إلى الأحسن ولا إلى الأسوأ ؟ وعن نفسي ، مرة أخرى ، أجد أن رأيي في الشعراء الذين أثر فيّ عملهم ، أثناء سنوات تكويني ، يظل بلا تغير ، ولست أقلل من الثناء الذي أضفيته عليهم . من الحق أنهم لا يمنحونني الآن ذلك الانفعال الحاد وذلك الحس بالاتساع والتحرر اللذين ينبعان من اكتشاف هو أيضا اكتشاف للنفس : ولكن هذه الخبرة لا يمكن أن تحدث إلا مرة واحدة . ومن المحقق أن ثمة شعراء آخرين غير هؤلاء هم الذين يحتمل أن أطالعهم الآن ، ابتغاء المتعة الصرف . فأنا [الآن] أقلب صحائف مالارميه أكثر مما أقلب صحائف لافورج ، وجورج هربرت أكثر من دن ، وشكسبير أكثر من معاصريه وخلفه الأقل شأنا . ولكن هذا لايتضمن – بالضرورة – حكما بالعظمة النسبية : وإنما هو لا يعدو أن يعني أن ما يستجيب خير استجابة لحاجاتي في منتصف العمر وفي أواخره يختلف عن الغذاء الذي كنت محتاجا إليه في شبابي . وشكسبير ، على أية حال ، بالغ العظمة إلى الحد الذي لا تكاد تكفي معه حياة كاملة ، ينضج فيها المرء ويتذوقه . ثمة شاعر واحد ، على أية حال ، أثر فيّ تأثيراً عميقاً ، عندما كنت في الثانية والعشرين ، ولم أكن أملك إلا معرفة أولية جدا بلغته عندما بدأت أفك ألغاز أبياته ، شاعر يظل عزائي ومبعث دهشتي في شيخوختي ، رغم أن معرفتي بلغته مازالت أولية – فأنا لم أكن ، في يوم من الأيام ؛ أكثر من دارس كلاسيكي ثانوي : والشاعر الذي أتحدث عنه هو دانتي . وفي شبابي إخال أن اقتصاد دانتي المدهش ومباشرة لغته ، سهمه الذي يستقر دون خطأ في قلب الهدف ، أمداني بتقويم صحي لألوان سرف الكتاب الإليزابيثيين واليعقوبيين والكاروليين الذين كنت أستمتع بهم هم أيضا .

وربما كان ما أريد أن أقوله الآن يصدق على كل نقد أدبي . وإني لعلى يقين من

أنه يصدق على نقدى ، وأن نقدى كان فى خير أحواله عندما كنت أكتب عن مؤلفين أعجب بهم بجماع قلبى . يلى ذلك فى الجودة مقالاتى عن الكتاب الذين أعجب بهم إعجاباً عظيماً ، ولكن مع بعض التحفظات والتى قد يختلف معها غيرى من النقاد . ولست أريد أن يطمئننى أحد على قيمة مقالاتى عن الكتاب المسرحيين الإليزابيثيين الأدنى مرتبة ، ولكنى مشوق دائما إلى أن أسمع رأى سائر نقاد الشعر فيما كتبته ، مثلا ، عن تنيسون أو بيرون . أما عن نقد الكتاب الجديرين بالإهمال فإنه لايكاد أن يكون ذا أهمية باقية ، حيث أن الناس سيكفون عن الاهتمام بهؤلاء الكتاب المنقودين . إن لوم الكاتب العظيم -- أو الكاتب الذى صمدت أعماله لاختبار الزمن -- لمعرض لأن يتأثر باعتبارات غير الاعتبارات الأدبية . فمن الواضح أن شخصية ملتون ، فضلا عن بعض آرائه السياسية واللاهوتية ، كانت منفرة لصامويل چونسون كما أنها منفرة لى . (غير أنى عندما كتبت مقالتى الأولى عن ملتون كنت أنظر إلى شعره كشعر ومن حيث علاقته بما كنت أتصور أنه حاجات عصرى ، أما عندما كتبت مقالتى الثانية عن ملتون فإنى لم أكن أنتوى بها -- كما ظن درموند ماكارثى وآخرون -- أن تكون نسخا لرأيى السابق ، وإنما تطويراً له ، بالنظر إلى الحقيقة الماثلة فى أنه لم يعد هناك أى احتمال لأن يحاكى ، ومن ثم غدا من الممكن أن يدرس على نحو نافع وهذه الإشارة إلى ملتون عرضية) . لست آسف لما كتبته عن ملتون . غير أنه عندما يكون عقل أحد الكتاب شديد التنفير لعقلى ، كما كان عقل توماس هاردى ، فإنى أتساءل عما إذا لم يكن من الأفضل ألا أكون قد كتبت عنه قط .

وربما كانت أحكامى عن الكتاب المعاصرين ، أو الذين هم كذلك تقريباً ، أقل ثقة من أحكامى على كتاب الماضى . ومع ذلك فإن تقييمى لعمل أولئك الشعراء المعاصرين لى ، ولأولئك الشعراء الأصغر منى سنا ، والذين أشعر بقرابة تربطنى بهم ، يظل كما هو دون تغيير . هناك على أية حال شخصية معاصرة سيظل رأيى فيها -- على ما أخشى -- متأرجحا دائما بين النفور والغيظ والملل والإعجاب . وتلك الشخصية هى د . هـ . لورنس .

ويلوح أن آرائى فى د . هـ . لورنس تشكل نسيجاً من الثناء واللعن .

* * *

فى العام الماضى ، وفى قضية « **ليدى تشاترلى** » عبرت عن استعدادى لأن أظهر كشاهد دفاع . وربما كان مستشارو الدفاع قد نُصحوا بألا يضعونى فى مكان الشهادة ، حيث أنه ربما كان يصعب أن أجعل آرائى واضحة للمحلفين من طريق ذلك

النوع من الاستجواب ، وربما تمكن مدع واسع الحيلة حقا من أن يوقعنى فى حبائله . لقد شعرت آنذاك - كما أشعر الآن - بأن مقاضاة مثل هذا الكتاب - وهو كتاب ذو نية خلقية بالغة الجدية والعلو - كان غلطة يُرثى لها ، من شأن نتائجها أن تكون بالغة السوء مهما يكن الحكم الذى يصدر ، وأن تضفى على الكتاب نوعا من الرواج قد كان خليقا بأن يلوح لمؤلفه بشعاً . غير أنى أظل على نفورى من ذلك المؤلف على أساس ما يلوح لى أثرة فيه ، وعنصراً من القسوة ، ونقصاً يشترك فيه مع توماس هاردى : ألا وهو الافتقار إلى روح الفكاهة .

والسبب الخاص الذى يحدونى إلى الإشارة إلى استجابتى لعمل لورنس هو أنه من الخير لنا ، فى مناقشتنا لموضوع النقد الأدبى ، أن نذكر أنفسنا بأننا لانستطيع أن ننجو من التحيز الشخصى ، وأن هناك معايير أخرى إلى جانب «**المزية الأدبية**» لايمكن استبعادها . وقد كان من الملحوظ ، فى حالة تشاترلى ، أن بعض الشهود المدافعين دافعوا عن الكتاب على أساس نوايا مؤلفه الأخلاقية أكثر مما دافعوا عنه على أساس أهميته كعمل أدبى .

وفى أغلب ما قلته اليوم ، على أية حال ، حاولت أن أقتصر على ذلك الجزء من نثرى النقدى الذى هو أقرب إلى أن يوصف بأنه « **نقد أدبى** » . وهل لى أن ألخص النتائج التى وصلت إليها بعد إعادتى قراءة كل كتاباتى التى يمكن أن يغطيها ذلك الوصف ؟ لقد وجدت أن خير عملى يقع فى حدود أقرب إلى الضيق ، وأن خير مقالاتى ، فى رأيى ، هى تلك التى تتناول كتاباً أثروا فى شعرى ، ومن الطبيعى أن يكون أغلب هؤلاء الكتاب شعراء . وذلك الجزء من نقدى الذى يخص كتاباً أشعر نحوهم بالعرفان وأستطيع أن أثنى عليهم بجماع قلبى هو الجزء الذى أستمر فى الشعور بأكبر قدر من الثقة فيه إذ تمر السنون . أما عبارات التعميم ، التى كثيراً ما أوردت ، فإنى على اقتناع بأن قوتها إنما تنبع من الحقيقة الماثلة فى أنها محاولات لألخص ، فى شكل تصورى ، خبرتى المباشرة والحادة بالشعر الذى وجدته أقرب ما يكون إلى مزاجى .

إنه لمن الخطر ، وربما كان من قبيل الادعاء أيضا ، أن أعمم القول من واقع خبرتى الخاصة حتى عن نقاد ينتمون إلى نمطى الخاص - أى عن كتاب خلاقين فى المحل الأول ، ولكنهم يتأملون مهنتهم ، وعمل غيرهم من مزاولى الفن . وإنى لأسلم بأنى أشد اهتماماً بما كتبه غيرى من الشعراء عن الشعر منى بما قاله عنه نقاد ليسوا شعراء . وقد ذهبت أيضا إلى أنه من المتعذر أن نقيم حاجزا بين النقد الأدبى والنقد

على أسس أخرى ، وأن الأحكام الخلقية والدينية والاجتماعية لايمكن استبعادها كلية . فالظن بأنه يمكن استبعادها وأن القيمة الأدبية يمكن أن تقدر معزولة تماماً إنما هو وهم من يعتقدون أن القيمة الأدبية وحدها يمكن أن تبرر نشر كتاب قد يكون ، عدا ذلك ، جديراً بأن يدان على أسس خلقية . ولكن أقرب شئ إلى النقد الأدبى الخالص إنما هو نقد الفنانين الذين يكتبون عن فنهم الخاص ، وفى هذا الصدد أتحول إلى چونسون ووردزورث وكولردچ (أما بول ڤاليرى فيمثل حالة خاصة) . أما فى سائر أنماط النقد ، فإن المؤرخ والفيلسوف والأخلاقى وعالم الاجتماع وعالم اللغة قد يلعبون دوراً كبيراً ، غير أنه على قدر ما يكون النقد الأدبى أدبياً صرفاً ، أعتقد أن نقد الفنانين الذين يكتبون عن فنهم الخاص أشد حدة ، وأجدر بالثقة ، رغم أن مجال اختصاص الفنان قد يكون أكثر ضيقاً . وإنى لأشعر بأنى ، شخصياً ، لم أتحدث حديث الحجة (إذا لم تكن هذه العبارة نفسها توحى بالصلف) إلا عن الكتاب - شعراء وقلة قليلة من كتاب النثر - الذين أثروا فىّ ، وأنه فى صدد الشعراء الذين لم يؤثروا فى مازلت أستحق الدراسة الجادة ، وفى صدد الكتاب الذين لا أميل إليهم فإن آرائى - وهذا أقل ما يمكن أن يقال عنها - قد تكون موضوع نقاش إلى حد كبير . وإنه ليجمل بى أن أذكركم مرة أخرى ، فى ختام حديثى ، بأنى قد وجهت الاهتمام إلى نقدى الأدبى من حيث هو أدبى qua ، وأن دراسة معتقداتى الدينية أو الاجتماعية أو السياسية أو الأخلاقية ، وذلك الجزء الكبير من كتاباتى النثرية المتصل على نحو مباشر بهذه المعتقدات ، خليقة بأن تكون تدريباً آخر مختلفاً تماماً على فحص الذات . غير أنى آمل أن يكون فيما قلته ما يوحى بالأسباب فى أن الناقد عندما يتقدم فى السن فإن كتاباته النقدية قد تغدو أقل اشتعالا بالحماس ، وإن كانت تغذوها اهتمامات أوسع ، وكذلك - فيما يأمل المرء - حكمة واتضاع أكبر .

من پو إلى ڤاليرى

(محاضرة ألقيت بمكتبة الكونجرس فى واشنطون
يوم الجمعة ١٩ نوفمبر ١٩٤٨)

إن ما أحاوله هنا ليس تقديراً عادلا لإدجار آلان بو . فأنا لا أحاول أن أحدد مرتبته كشاعر ، أو أفصل أصالته الأساسية . ذلك أنه من المحقق أن بو حجر عثرة للناقد غير المتحيز . ولو أننا فحصنا عمله بالتفصيل ، للاح أننا لن نجد فيه سوى كتابة رثة وتفكير طفولى لاتعززه قراءة واسعة أو دراسة عميقة ، وتجارب عشوائية على مختلف أنواع الكتابة ، تحت ضغط الحاجة المالية أساساً ، ودون كمال فى أى من التفاصيل . غير أن هذا لن يكون عدلا .ولو أننا بدلا من أن ننظر إلى عمله نظرة تحليلية ألقينا عليه نظرة من بعيد ككل لرأينا بنية ذات شكل فريد وحجم مؤثر تعود إليها العين دائما . وتأثير بو بالمثل محير . ففى فرنسا كان تأثير شعره ونظريته النقدية عظيماً . وفى انجلترا وأمريكا يلوح أنه تأثير لايذكر . إذ هل بوسعنا أن نومئ إلى أى شاعر يلوح أن أسلوبه قد تشكل من جراء دراسته لبو ؟ إن الشاعر الوحيد الذى يقفز اسمه فوراً إلى الذهن هو إدوارد لير . ومع ذلك فإنه ليس بوسع المرء أن يكون على يقين من أن كتاباته الخاصة لم تتأثر ببو . وأنا أستطيع أن أحدد على وجه التعيين شعراء معينين تأثرت بعملهم . وأستطيع أن أحدد شعراء آخرين أرانى على ثقة من أنى لم أتأثر بهم . وقد يكون هناك شعراء آخرون لست على ذكر من أنى تأثرت بهم وإن كان من الممكن أن أقر بتأثيرهم حين أنبه إليه . غير أنى لن أكون قط على يقين من مدى تأثرى ببو . لقد كتب قصائد بالغة القلة ومن بين هذه القصائد القليلة لم تنل سوى ست نجاحاً كبيراً . غير أن هذه القصائد القليلة معروفة جيداً لعدد كبير من الناس ويذكرها كل إنسان جيداً ، كما هو الشأن مع أى قصائد أخرى مشهورة . وقد كان لبعض حكاياته تأثير مهم فى الكتاب وفى أنماط من الكتابة لا نتوقع أن نجد فيها مثل هذا التأثير .

وقبل أن أتناول بو كما ظهر فى أعين هؤلاء الشعراء الفرنسيين أظن أن من الخير أن أقدم انطباعى الخاص عن مكانته بين القراء والنقاد الأمريكيين والانجليز لأنى إذا كنت مخطئا فقد يكون عليكم أن تنقدوا ما أقوله عن تأثيره فى فرنسا مستبقين أخطائى فى أذهانكم . ولا يلوح لى أن من الظلم أن نقول إن بو كان ينظر إليه على أنه

تابع أهون شأنا ، أو ثانوى ، من أتباع الحركة الرومانتيكية ، خليفة لما يدعى بالروائيين « القوطيين » فى قصصه ، وتابع لبيرون وشلى فى قصائده ، وهذا ، على أية حال ، إحلال له فى الموروث الإنجليزى ، غير أن من المحقق أنه لا ينتمى إليه . إن القراء الإنجليز أحيانا ما يفسرون ذلك العنصر فى بو ، والذى يقع خارج دائرة أى موروث إنجليزى ، بقولهم إنه عنصر أمريكى ، ولكن هذا بدوره لا يلوح لى صادقاً تماماً ، خاصة عندما نضع فى حُسْباننا سائر الكتاب الأمريكيين فى جيله ، وفى جيل سابق . إن ثمة نكهة معينة من الإقليمية فى عمله ، بمعنى لا نجد به أن ويتمان إقليمى على الإطلاق : إنها إقليمية الشخص الذى لا يجد نفسه على راحته فى المكان الذى ينتمى إليه ، ولكنه لا يستطيع أن يتجه إلى أى مكان آخر . إن بو ضرب من الأوربى المنتزع من وطنه : فهو مجتذب إلى باريس وإلى إيطاليا وإلى إسبانيا وإلى أماكن يستطيع أن يخلع عليها قتامة وجلالا رومانسيين . وعلى الرغم من أن دائرة حركته لم تكن تجاوز ريتشموند وبوسطن طولا لا شرق هذين المركزين ولا غربهما ، فإنه يلوح هائما على وجهه بلا مقر ثابت . وقلائل هم الكتاب فى مثل تبريزه الذين لم يستمدوا إلا هذا القدر الضئيل من جذورهم ، والذين كانوا منعزلين عن أى جهات محيطة بهم مثله .

وأعتقد أن نظرة القارئ الإنجليزى أو الأمريكى المثقف العادى إلى بو إنما هى شئ قريب من هذا : إن بو هو مؤلف عدد قليل - وبالغ القلة - من قصائد قصيرة سحرته لفترة من الزمن ، عندما كان صبياً ، وما زالت عالقة بذاكرته على نحو ما . ولست إخال أنه يعيد قراءة هذه القصائد إلا أن يتحول إليها بين صفحات كتاب منتخبات شعرية ، والأحرى أن يكون استمتاعه بها تذكراً لمتعة قد يمكنه ، للحظة ، استرجاعها وهى تلوح له منتمية إلى فترة خاصة كان اهتمامه فيها بالشعر قد استيقظ لتوه . إن صوراً معينة - أو الأغلب : إيقاعات معينة - تظل فى ذاكرته . وهذا القارئ يتذكر أيضا بعضا من حكاياته - وهى ليست بالغة الكثرة - ويذهب إلى أن قصته « البقة الذهبية » كانت جيدة تماماً فى وقتها ، وإن تكن القصة البوليسية قد خطت خطوات كبرى منذ ذلك الحين . ولقد يقابل بينه أحيانا وبين ويتمان حيث أنه كثيراً ما أعاد قراءة ويتمان ، وإن لم يكن أعاد قراءة بو .

أما عن نثر بو ، فمن المعروف أن حكاياته كان لها أثر عظيم فى بعض أنماط القصص الرائجة . وعلى قدر ما يتعلق الأمر بالقصة البوليسية فإن كل ما فيها تقريباً يمكن أن يرد إلى كاتبين : بو وويلكى كولنز . وهذان المؤثران أحيانا ما يلتقيان ، ولكنهما مسئولان أيضا عن نمطين مختلفين من القصص البوليسى . إن الشرطى المحترف البارع ينشأ عند كولنز ، والهاوى اللامع المتطرف ينشأ عند بو . وكونان دوايل يدين

بالكثير لبو ، وليس فقط لمسيو دوپان فى قصة « جرائم شارع مورج » . وقد كان شرلوك هولمز يخدع واطسون عندما قال له إنه اشترى كمانه الستراد يفاريوس ببضع شلنات من دكان لبيع الأشياء المستعملة فى توتنام كورت رود . فهو إنما عثر على ذلك الكمان فى خرائب بيت أشر . وثمة تشابه وثيق بين تمرينات هولمز الموسيقية وتمرينات رودريك أشر : فهذه الارتجالات البرية وغير المنتظمة ، وإن كانت قد بعثت بواطسون إلى النوم فى إحدى المرات ، لابد أنها كانت مبعث عذاب لأى أذن مدربة على الموسيقى . ويلوح لى من المحتمل أن تكون قصص المغامرة غير المحتملة ولا القابلة للتصديق عند رايدار هاجارد مستلهمة من بو – وقد كان لهاجارد نفسه محاكون كثيرون . وإخال أنه مما يعادل ذلك احتمالا أن يكون هـ . ج . ولز فى قصصه الباكرة عن الاستكشاف والاختراع العلميين مدينا بالكثير لحافز بعض قصص بو – « جوردون پيم » أو « هبوط إلى الدردور » ، على سبيل المثال ، أو «حقائق قضية مسيو فالديمار» . وأترك جمع الشواهد لمن يهمهم متابعة التحقيق . غير أنى أخشى أن يكون قليلون هم الذين يفتحون اليوم رواية «هى» أو «حرب العوالم» أو « آلة الزمان » : والأقل منهم هم الذين يمكنهم أن ينتشوا بأسلافها .

والذى يستوقفنى فى مبدأ الأمر بوصفه اختلافاً عاماً بين الطريقة التى تناول بها الشعراء الفرنسيون الذين ذكرتهم بو والطريقة التى تناوله بها نقاد أمريكيون وإنجليز مساوون لهم فى النفوذ ، إنما هو موقف هؤلاء الأوائل من عمل Oeuvre بو ، من عمله كله . إن النقاد الأنجلو – ساكسونيين أميل فيما أظن إلى أن يصدروا أحكاماً منفصلة على الأجزاء المختلفة من عمل أحد الكتاب . فنحن ننظر إلى بو على أنه رجل ضرب بسهم فى النظم وفى أنواع من النثر ، دون أن يستقر على الاستفادة استفادة كاملة من أى جنس أدبى genre واحد . أما هؤلاء القراء الفرنسيون فقد تأثروا بتنوع شكل تعبيره لأنهم وجدوا فيه – أو خالوا أنهم وجدوا – وحدة أساسية وعلى حين أنهم يسلمون – إن لزم الأمر – بأن قسماً كبيراً من عمله شذرى أو عارض – بسبب ظروف الفقر أو الضعف أو تقلبات الحظ – فإنهم رغم ذلك ينظرون إليه على أنه كاتب جاد إلى الحد الذى ينبغى معه الإمساك بناصية عمله كله . ويمثل هذا جزئياً اختلافاً بين نوعين من العقل النقدى ، غير أنه ينبغى علينا أن ندعى – فى صدد رأينا – أنه مؤيد بمعرفتنا بالعيوب ونواحى النقص الموجودة فى كتابات بو الفعلية . وإنه ليجدر بنا أن نمثل لهذه الأغلاط كما تستوقف القارى الناطق بالإنجليزية .

كان بو يملك ، إلى حد غير عادى ، حسا بالعنصر التعزيمى فى الشعر وما يمكن أن يدعى – بأقرب المعانى إلى الحرفية – « سحر النظم » . إن نظمه ليس كنظم أعظم

أساتذة العروض من النوع الذى يقدم لحنية أغنى ، من خلال الدرس والتعود الطويل ، لحساسية القارئ الآخذة فى النضج إذ يعود إليها أحيانا ، طوال حياته ، وتأثيره مباشر لا يعرف النمو . ومن المحتمل أنه لا يختلف عند التلميذ الحساس منه عند الذهن الناضج والأذن المثقفة . وهو ، بهذه الفورية التى لا تتغير ، ربما كان أقرب إلى طابع النظم البالغ الجودة منه إلى طابع الشعر - ولكن هذا معناه أن نبدأ مطاردة لا نية لى على متابعتها هنا ، لأن ما يكتبه - فيما أثق - «شعر» وليس «نظما» . إن له تأثير تعزيم ، يحرك ، بحكم طابعه الخام نفسه ، المشاعر ، على مستوى عميق وبدائى تقريباً . غير أن بو فى انتقائه للكلمة ذات الصوت الصحيح لا يحرص بحال من الأحوال على أن يكون لها أيضا المعنى الصحيح . وسأقدم مقارنة واحدة بين استخدام بو وتنيسون لكلمة واحدة - وقد كان تنيسون - من بين كل الشعراء الإنجليز منذ ملتون - يتمتع فيما يحتمل بأدق ضروب التذوق لصوت المقاطع وأصعبها إرضاء . ففى قصيدة بو المسماة «يولاليم» - وهى فى نظرى ، واحدة من أنجح قصائده ، وأكثرها تمثيلا له - نجد هذين البيتين .

كان الوقت ليلا ، فى أكتوبر المستوحش

منذ أشد سنواتى أزلية

It was night, in the lonesome October

of my most immemorial year.

إن كلمة Immemorial ، طبقاً لمعجم أوكسفورد ، تعنى « ما يجاوز الذاكرة أو العقل ، قديم لا تدركه ذاكرة ولا سجل ، بالغ القدم » . ولا يلوح أن أيا من هذه المعانى ينطبق على استخدام بو للكلمة . فالسنة لم تكن وراء ما تحيط به الذاكرة - لأن المتكلم يتذكر حادثة وقعت فيها جيداً ، بل إنه فى ختام القصيدة يتذكر جنازة فى نفس المكان قبل ذلك بعام . أما بيت تنيسون ، الذى يعادل بيتى بو شهرة ، والذى نال الإعجاب عن جدارة لأن صوته يجاوب جيداً الصوت الذى يرغب الشاعر فى ابتعاثه ، فربما كان قد ورد على الذهن :

أنين الحمائم فى أشجار الدردار الأزلية

The moan of doves in immemorial elms

فهنا نجد أن كلمة immemorial ، إلى جانب قيمتها الصوتية البالغة التوفيق ، هى على وجه الدقة الكلمة التى تصف أشجاراً قديمة إلى الحد الذى لا يعرف معه أحد عمرها .

يمكن أن يقال إن الشعر بمختلف أنواعه يتراوح بين ذلك الذى يتجه فيه اهتمام القارئ فى المحل الأول إلى الصوت وذلك الذى يتجه فيه فى المحل الأول إلى المعنى . وفى النوع الأول فإن المعنى قد يدرك على نحو يكاد يكون لا شعورياً . وفى النوع الثانى – حين يبلغ التقابل بين هذين العنصرين مداه – فإن الصوت هو الشئ الذى لا نعى تأثيره فينا . غير أنه ينبغى على الصوت والمعنى أن يتعاونا فى كلا النوعين . وحتى فى أكثر القصائد اعتماداً على التعزيم بصورة خالصة فإن المعنى القاموسى للكلمات لا يمكن إغفاله دون ملامة .

إن الافتقار إلى الشعور بالمسئولية نحو معنى الكلمات ليس بالأمر النادر لدى بو . وقصيدة «الغراب» ، فيما أظن ، بعيدة عن أن تكون أفضل قصائده ، رغم أنها أشهرها ، وهو ما قد يكون راجعاً جزئياً إلى تحليل صاحبها لها فى مقالته المسماة « فلسفة الإنشاء » :

وهناك خطا غراب جليل من أيام العصور المقدسة القديمة .

وحيث إنه لا يوجد ما هو قدسى بصفة خاصة فى الغراب ، إذا لم يكن هذا الطائر المنذر بالشؤم عكس ذلك تماماً على التأكيد ، فإنه لا يمكن أن يكون هناك معنى لرد أصله إلى حقبة من القداسة ، حتى إذا افترضنا أن مثل هذه الحقبة قد وجدت . لقد سمعنا بو يصف الغراب بأنه « جليل » ولكنه سرعان ما يخبرنا بأنه «قبيح المنظر» وهى صفة يصعب التوفيق بينها – دون كبير شرح – وبين الجلال . وثمة فى القصيدة كلمات عدة يلوح أنها قد أدخلت عليها إما لملء البيت حتى يفى بالوزن المطلوب ، أو لأجل القافية . إن الشاعر يخاطب الطائر على أنه « ليس بالرعديد » ، no craven ، دون ضرورة ، إلا لحاجته الملحة إلى أن يصنع قافية مع كلمة « غراب » ra-ven وهو إذعان لضرورات القافية أرانى على ثقة من أن مالرب ما كان ليطيق صبراً عليه . ولا يوجد على الدوام حتى مثل هذا التبرير التلاميذى : فقوله إن نور المصباح كان « يحدق » فى وسائد الكتبة إنما هو نزوة خيال من شأنها – حتى إذا كان من الملائم أن يحدث بعض التحديق فى مكان ما – أن تلوح متعملة .

إن نواحى النقص فى قصيدة « الغراب » التى من هذا النوع ، ويستطيع المرء أن يورد أمثلة غير ما سبق ، قد تساعد على تفسير السبب فى أن «فلسفة الإنشاء» المقالة التى يجهر فيها بو بأنه يكشف عن منهجه فى إنشاء قصيدة « الغراب » – لم تُحمل فى انجلترا وأمريكا على محمل الجد على نحو ما حُملت فى فرنسا . وإنه لمن الصعب علينا أن نقرأ تلك المقالة دون أن نتأمل قائلين : إنه لو كان بو قد خطط قصيدته بمثل

هذا الحساب الدقيق ، أما كان يجمل به أن يوجه إليها قليلاً من العناية ، حيث إن النتيجة لا تكاد تشرف المنهج ؟ وعلى ذلك يحتمل أن ننتهى إلى أن بو ، فى تحليله لقصيدته ، كان من الناحية العملية ممارساً لألعوبة أو لقطعة من خداع النفس ، وذلك فى تقريره الطريقة التى كان يريد أن يظن أنه كتبها بها . ومن هنا لمْ تحمل المقالة على محمل الجد الذى تستحقه .

ومقالات بو الأخرى عن علم جمال الشعر جديرة ، هى الأخرى ، بالدراسة ، فليس هناك شاعر ، حين يكتب فن شعره art poétique يجمل به أن يأمل فى أن يقوم بما هو أكثر من أن يشرح أو يفسر عقلياً أو يدافع أو يمهد الطريق لممارسته الخاصة ، أى لكتابة نوعه الخاص من الشعر . إنه قد يخال أنه يرسى قوانين لكل الشعر ، ولكن ما هو جدير بأن يقال فيما لديه يتصل على نحو مباشر بالطريقة التى يكتب بها هو نفسه أو التى يريد أن يكتب بها : رغم أنه قد يكون ، بالمثل ، صائباً للشعراء الذين يصغرونه مباشرة فى السن وقد يساعدهم مساعدة بالغة . وليس لنا أن نطمئن إلى أننا نجد فى كتاباته عن الشعر أصولاً صالحة لكل شعر إلا إذا راجعنا ما يقوله على نوع الشعر الذى يكتبه . إن لبو قطعة مرموقة عن استحالة كتابة قصيدة طويلة — لأن القصيدة الطويلة ، فيما يعتقد ، إنما هى – على أحسن تقدير – سلسلة من القصائد القصيرة ، مشدودة معاً . والذى يجمل بنا أن نستبقيه فى أذهاننا هو أنه كان ، شخصياً ، عاجزاً عن كتابة قصيدة طويلة ، وما كان ليمكنه أن يتصور إلا قصيدة تولد تأثيراً واحداً بسيطاً ، فعنده أن القصيدة بأكملها ينبغى أن تتركز فى حالة نفسية واحدة . ومع ذلك فإن القصيدة التى على بعض الطول هى وحدها التى تستطيع أن تعبر عن مجموعة متنوعة من الحالات النفسية ؛ لأن تنوع الحالات النفسية يتطلب عدداً من الخيوط أو الموضوعات المختلفة المتصلة إما فى حد ذاتها أو فى عقل الشاعر . وتستطيع هذه الأجزاء أن تشكل كلا هو أكبر من مجموع أجزائه : كل إلى الحد الذى نجد معه أن هذه المتعة المستمدة من قراءة أى جزء إنما تزداد من جراء إمساكنا بناصية الكل . وهذا يستتبع أيضا أنه فى القصيدة الطويلة قد تُرسم بعض الأجزاء عمداً بحيث تكون أقل « شاعرية » من غيرها . إن هذه القطع قد لا تنم على لمعان حين تستخرج ، غير أنه ربما كان المراد بها أن تستخرج ، من طريق التقابل ، دلالة أجزاء أخرى ، وأن توحدها فى كل أشد دلالة من أى من الأجزاء . إن القصيدة الطويلة قد تكسب من أوسع تنويعات الحدة الممكنة نطاقاً . غير أن بو كان يريد من القصيدة أن تظل على مستوى اللحظات الأولى من الحدة حتى النهاية : وإنه لمن المشكوك فيه أن يكون بمقدوره تذوق القطع الأشد فلسفية فى « مطهر » Purgatorio دانتى . وقد

تبين أن مـا قاله بو كـان ، في المـاضـي ، مـبعث راحـة كبرى لسـواه من الشـعـراء العاجزين عن كتابة قصيدة طويلة . وينبغي علينا أن نتبين أن مسألة إمكان كتابة قصيدة طويلة ليست ، ببساطة ، مسألة قوة وقدرة باقية للشاعر الفرد ، وإنما هي قد تكون ذات صلة بأوضاع العصر الذي يجد فيه الشاعر نفسه . وما يقوله بو عن الموضوع كاشف ، من حيث أنه يعيننا على تفهم وجهة نظر الشعراء الذين كانت تتعذر عليهم كتابة قصيدة طـويلة . والحقيقة المـاثلة في أنه يتعين على القصيدة ، في نظر بو ، أن تكون تعبيراً عن حالة نفسية واحدة . وإنه ليكون من الخروج المسرف في الطول عن موضوعي هنا أن أحاول أن أبين أن قصيدة «الأجراس» بوصفهـا تدريباً متعمداً على عدة حالات نفسية ، إنما هي قصيدة قائمة على حالة نفسية واحدة كأي من قصائد بو الأخرى - فهذه حقيقة يمكن فهمها على نحو أفضل بوصفها مظهراً لضعف فيه أشد جذرية . وها هنا لا أتقدم بما أقوله إلا على نحو تجريبي : ولكنها وجهة نظر أود أن أتقدم بها لكي أرى ما تؤول إليه . وقد يفسر حديثي أيضاً السبب في أن عمل بو كان يتوسل إلى الكثير من القراء ، في مرحلة معينة من نموهم ، وفي الفترة التي كانوا خارجين فيها لتوهم من مرحلة الطفولة . أما أن بو كان يملك ذكاء قوياً فأمر غير منكور : ولكنه يلوح لي نوع الذكاء الذي يتسم به شاب موهوب بدرجة عالية ، قبل البلوغ . فالصور التي يتخذها حب استطلاعه الحي هي تلك التي تستمتع بها العقلية السابقة للمراهقة : إنها عجائب الطبيعة والآلات ، والخارق للطبيعة ، والكتابات الرمزية والشفرات والألغاز والمتاهات ، ولاعبو الشطرنج الآليون ، وسبحات الرجم بالظن الطليقة . إن تنوع وحماس حب استطلاعه يبهجان ويبهران ، ولكننا نجد في نهاية المطاف أن تطرف اهتماماته وافتقارها إلى الاتساق يبعثان على الملل . إنه يفتقر بالضبط إلى ما يضفي رفعة على الرجل الناضج : وهو وجهة النظر المتسقة في الحياة . إن موقف المرء يمكن أن يكون ناضجاً ومتسقاً ومع ذلك يكون شاكاً بدرجة عالية ، ولكن بو لم يكن بالشاك . ويلوح أنه يسلم نفسه تماماً للفكرة التي تواتيه في لحظته : وتأثير ذلك هو أن يجعل جميع أفكاره تلوح وكأنها تراوده أكثر مما هي معتنقة . إن ما يفتقر إليه ليس قوة الذهن ، وإنما هو ذلك النضج للعقل الذي لا يأتي إلا مع نضج الرجل ككل ، ومع نمو انفعالاته المتنوعة وتنسيقها . ولست معنياً [هنا] بأي تفسير نفسي أو مرضي لذلك : وإنما حسبي ، وفاء بغرضي ، أن أسجل أن عمل بو إنما هو من النوع الذي أتوقعه من رجل ذي عقل وحساسية غير عاديتين ، ولكن نموه الوجداني توقف من إحدى النواحي في سن مبكرة . إن أكثر تحقيقاته التخيلية حيوية هي تحقيق حلم . ومما له دلالة أن السيدات في قصائده وحكاياته إنما هن دائماً سيدات مفقودات ، أو سيدات يختفين قبل

أن يمكن معانقتهن . وحتى فى « القصر المسكون » ، التى يلوح أن موضوعها هو ضعفه الشخصى إزاء المشروبات الروحية ، ليس للكارثة دلالة خلقية . فهى معالجة على نحو لا شخصى كظاهرة معزولة ، وليس وراءها القوة المروعة لأبيات من نوع أبيات فرانسوا ڤيون ، حينما يتحدث عن حالته الساقطة .

أما وقد مضيت إلى هذا الحد فى حديثى عن بو ، فإنه يتعين على أن أتقدم لأتساءل عن الشئ الذى وجده فى عمله ثلاثة شعراء فرنسيين عظماء وأعجبوا به ، على حين لم نجده نحن . وينبغى علينا ، بادئ ذى بدء ، أن نضع فى حسباننا الحقيقة الماثلة فى أنه ليس بين هؤلاء الشعراء من كان يجيد اللغة الإنجليزية إجادة تامة . لابد أن يكون بودلير قد قرأ قدراً من الشعر الإنجليزى والأمريكى : فمن المحقق أنه يستعير من جراى ، ومن إمرسون على ما يبدو غير أنه لم يكن قط على ألفة بانجلترا ، وليس هناك سبب يحدونا إلى الظن بأنه كان يحسن الكلام باللغة الإنجليزية . أما عن مالارميه فقد اشتغل بتدريس الإنجليزية ، وثمة برهان مقنع على نقص معرفته بها ؛ لأنه ألزم نفسه بتأليف ضرب من المرشد إلى استخدام تلك اللغة . وإن فحص هذه الرسالة الغريبة ، والعبارات الغريبة التى يذكرها ، متصوراً أنها أقوال إنجليزية مأثورة ومألوفة ، لخليق بأن يزيل أى شائعة عن كون مالارميه دارساً للإنجليزية عالماً . أما عن ڤاليرى فإنى لم أسمعه قط يتكلم كلمة بالإنجليزية ، حتى فى انجلترا . ولست أدرى ماذا قرأ فى لغتنا ، فإن لغة ڤاليرى الثانية – وتأثيرها واضح فى بعض شعره – كانت الإيطالية .

من المحقق أنه من الممكن ، عند قراءة شئ مكتوب بلغة لا نفهمها جيداً ، أن يجد القارئ ما ليس هناك . وعندما يكون القارئ رجلاً ذا عبقرية فإن القصيدة التى يقرؤها قد تستخرج ، بمصادفة سعيدة ، شيئاً مهما من أعماق ذاته ، يعزوه إلى ما يقرؤه . من الحق أن بودلير ، فى ترجمته نثر بو إلى الفرنسية ، أدخل عليه تحسينا لافتاً للنظر ، فقد أحال ما هو فى أكثر الأحيان نثراً انجليزياً مهملاً ومقلداً إلى فرنسية جديرة بالإعجاب . وقد أحدث مالارميه ، الذى ترجم عدداً من قصائد بو إلى نثر فرنسى ، تحسيناً مشابهاً : وإن كنا نجد ، من الناحية الأخرى ، أن الإيقاعات – التى نجد فيها الكثير من أصالة بو – قد ضاعت . وعلى ذلك فإن الدليل على أن الفرنسيين بالغوا فى تقدير بو ، بسبب معرفتهم الناقصة باللغة الإنجليزية ، يظل سلبياً خالصاً . ونحن لا نستطيع أن نجازف بأكثر من القول إنهم لم ينزعجوا لنقاط ضعف نحن شديدو الوعى بها . فهذا لا يفسر علو رأيهم فى فكر بو ، ولا القيمة التى يعلقونها على تدريباته الفلسفية والنقدية . ولكى نفهم ذلك ينبغى علينا أن نولى وجهنا شطر وجهة أخرى .

وينبغي علينا – عند هذه النقطة – أن نتجنب خطأ افتراض أن بودلير ومالارميه وڤاليرى قد استجابوا جميعاً لبو بالطريقة نفسها بالضبط . إنهم شعراء عظماء ، وكل منهم بالغ الاختلاف عن صاحبه ، أضف إلى ذلك أنهم يمثلون – كما ذكرتكم – ثلاثة أجيال مختلفة . وهمى الأساسى هنا إنما ينصب على ڤاليرى . وعلى ذلك فأنا لا أقول أكثر من أن بودلير ، إذا حكمنا بواقع مقدمته لترجمته للحكايات والمقالات ، كان أكثرهم عناية بشخصية الرجل . ولست معنيا هنا بمدى دقة الصورة (التى رسمها له) فالنقطة هى أن بودلير وجد فى بو ، فى حياته وعزلته وفشله الدنيوى ، نموذجاً لـ « الشاعر الملعون » Le poéte maudit ، الشاعر بوصفه طريد المجتمع ، وهو الطراز الذى تحقق ، بطرق مختلفة ، فى ڤرلين ورنبو ، والذى رأى بودلير فى نفسه نموذجاً له . وهذا النموذج الأعلى للقرن التاسع عشر ، الشاعر الملعون Le poéte maudit المتمرد على المجتمع وعلى أخلاقيات الطبقة المتوسطة (وهو متمرد ينحدر ، بطبيعة الحال ، من الأسطورة القارية عن شخصية بيرون) يراسل موقفاً اجتماعياً معيناً . غير أن بودلير ، فى مقدمته التى هى فى المحل الأول صورة تخطيطية لبو الرجل ولسيرته ، تند عنه ملحوظة تومئ إلى استاطيقية من شأنها أن تنقلنا إلى ڤاليرى :

[يقول بودلير] : « لقد كان يؤمن ، هذا الشاعر الحق ، بأن هدف الشعر له طبيعة مبدأه نفسها ، وأنه لا يجب أن يضع نصب عينيه شيئاً غير ذاته » .

« القصيدة لا تقول شيئاً – وإنما هى شئ » : لقد صارت هذه عقيدة تعتنق فى العصر الحديث .

إن تشويق بو لـ «مالارميه» إنما يكمن – بالأحرى – فى تكنيك النظم ، برغم أن نظم بو – كما لاحظ مالارميه – ينتمى إلى نوع لا يبذل نفسه للاستخدام فى اللغة الفرنسية . غير أنه عندما نأتى إلى ڤاليرى نجد أن ما يستأثر باهتمامه ليس الرجل ولا شعره ، وإنما نظريته فى الشعر . وفى رسالة بالغة التبكير إلى مالارميه ، كتبها عندما كان شاباً فى ميعة الصبا ، ومقدماً نفسه إلى الشاعر الأكبر سناً ، يقول : «إنى أقدر نظريات بو ، البالغة العمق والمثقفة على نحو بالغ البراعة . وأنا أؤمن بالقوة الكلية للإيقاع ، وبخاصة العبارة الموحية » ، ولكنى لا أقيم رأيى ، فى المحل الأول ، على هذا الجهر بالعقيدة من جانب شاب غر الشباب ، وإنما على نظرية ڤاليرى وممارسته التاليتين . فعلى نحو ما نجد أن شعر ڤاليرى ومقالاته عن فن الشعر وجهان لاهتمامه الذهنى نفسه ، يكمل أحدهما الآخر ، نجد أنه لدى ڤاليرى لا ينفصم شعر بو عن نظرياته فى الشعر .

وينقلني هذا إلى نقطة دراسة معنى اصطلاح La poésie pure وإن لهذه العبارة الفرنسية لإيحاءات من المناقشة والحجج لا ينقلها تماماً اصطلاح «الشعر الخالص» .

يمكن أن يقال إن كل شعر يبدأ من الانفعالات التي يخبرها البشر في علاقاتهم مع أنفسهم ومع بعضهم ومع الكائنات القدسية ومع العالم المحيط بهم . وعلى ذلك فإن الشعر معنيّ أيضاً بالفكر والفعل اللذين تولدهما الانفعالات ، واللذين تنشأ الانفعالات منهما ، غير أنه مهما كانت مرحلة التعبير والتذوق بدائية لا يمكن قط لوظيفة الشعر أن تكون - ببساطة - إثارة لهذه الانفعالات نفسها في جمهور الشاعر . وأنتم تذكرون ذلك الوصف لوليمة الاسكندر في أنشودة دريدن الشهيرة . ولئن كان فاتح آسيا قد انتشى فعلاً بالانفعالات العنيفة التي يقال إن الشاعر تيموثاوس أيقظها فيه ، من طريق تنويع موسيقاه تنويعاً بارعاً ، فإن الاسكندر الأكبر يكون ، في تلك اللحظة ، واقعاً تحت سيطرة آلية ولدها فيه تسمم كحولي ويكون في هذه الحالة عاجزاً تماماً عن تذوق فن الموسيقى أو الشعر . ففي أقدم أنواع الشعر ، أو في أشد ضروب تذوق الشعر بدائية ، ينصب انتباه السامع على الموضوع ، ويُستشعر تأثير فن الشعر دون أن يكون السامع واعياً تماماً بهذا الفن . ومع تطور الوعي باللغة تأتي مرحلة أخرى يكون فيها السامع - الذي ربما كان قد غدا الآن قارئاً - على وعي بتشويق مزدوج : للقصة في حد ذاتها وللطريقة التي تروى بها : أي أنه يغدو على وعي بالأسلوب . ثم نحن قد نستمتع بالتفرقة بين الطرق التي يتناول بها شعراء مختلفون موضوعاً بعينه ، وهو تذوق لا للأحسن أو الأردأ فحسب ، وإنما أيضاً للاختلافات بين أساليب تنال منا قدراً متساوياً من الإعجاب . ولدى مرحلة ثالثة من التطور قد يتراجع الموضوع إلى المؤخرة : وبدلا من أن يكون هو هدف القصيدة يغدو ببساطة وسيلة لازمة لتحقيق القصيدة . وعند هذه المرحلة قد يغدو القارئ أو السامع قريباً من اللامبالاة بالموضوع كما كان السامع البدائي لا مباليا بالأسلوب . إن عدم الوعي أو اللامبالاة الكاملين بالأسلوب في البداية أو بالموضوع في النهاية خليقان ، على أية حال ، بأن يخرجا بنا عن نطاق الشعر كلية ؛ لأن عدم الوعي الكامل بأي شئ خلا الموضوع خليق بأن يعني أن الشعر ، بالنسبة لذلك السامع ، لم يظهر بعد . وعدم الوعي الكامل بأي شئ خلا الأسلوب خليق بأن يعني أن الشعر قد اختفى .

وهذه العملية من تزايد الوعي بالذات - أو ربما كان لنا أن نقول : تزايد الوعي باللغة - تطمح ، كهدف نظري لها ، إلى ما يمكن أن ندعوه بالشعر الخالص La poésie pure . وأعتقد أن هذا هدف لا يمكن بلوغه قط ، لأني إخال أن الشعر لا يكون شعراً إلا بقدر احتفاظه بشئ من « عدم الخلوص » بهذا المعنى : أي على قدر

ما نقيم موضوعه لأجل ذاته . ويذهب الأب بريمـون ، إذا كنت قد فهمت مـا يعنيه ، إلى أنه على حين أن عنصر « الشعر الخالص La poésie pure » لازم لجعل القصيدة قصيدة ، فإنه ما من قصيدة يمكن أن تتكون من الشعر الخالص La poésie pure وحده . غير أن ما حدث في حالة ڤاليرى إنما هو تغير فى الموقف من الموضـوع . ويجب أن نحـرص على تجنب القول بأن الموضـوع قد غدا « أقل أهميـة » . وإنما الأحرى أنه قد صـار له نوع مختلف من الأهمية : إنه مـهم كوسيلة : ولكن الغاية هـى القصـيدة . إن الموضـوع يـوجد من أجل القصـيدة ، وليس القصـيـدة من أجل الموضـوع . والقـصـيـدة قد تسـتـخـدم موضوعات متنوعة ، وتجمع بينها على نحو مـعين ولربما كان من الأمور التى لا مـعنى لها أن نتسـاءل : « ما موضـوع القصيدة ؟ » فمن اتحاد الموضـوعات المختلفة لا يظـهر موضوع جديد ، وإنما القصيدة .

وهنا أود أن أشـيـر إلى الاخـتـلاف بين نظرية الشـعـر حين يجـهـر بهـا دارس لعلم الجمـال والنظرية نفسـها حين يعتنقـها شـاعـر . فـالأمـر يخـتلف عندمـا تكون ببسـاطة تقريراً للطريقة التي يكتب بها الشـاعـر ، دون أن يعى ذلك ، منه عندما يكتب الشـاعـر نفسه واعياً طبقاً لتلك النظرية . والنظرية فى تأثيرها فى الكتابة تغدو شيئاً مختلفاً عما كانته حين كانت لا تعدو أن تكون تفسيراً للطريقة التى يكتب بها الشـاعـر . ومن المحقق أن ڤاليرى كان شاعراً يكتب بوعى وتعمد شديدين : وربما كان فى أحسن أحواله حين لم يكن واقـعـاً تحت إرشـاد نظريتـه كلية ، ولكن من المؤكد أن تنظيره قد أثَّر فى نوع الشعر الذى كتبه . لقد كان أشد الشعراء قاطبة وعياً بالذات .

وينبـغى أن نضـيف إلى وعى الذات البـالغ عند ڤـاليرى ملـمحـاً آخـر هو شكيَّتـه البالغة . وقد يظن أن مثل هذا الرجل ، الذى لا يؤمن بأى شئ يمكن أن يكون موضوعاً للشـعـر ، خليق بأن يجـد له مـلاذاً فى مـذهـب « الفن للفن » . ولكن ڤـاليرى كان أشـد شكيـة من أن يؤمن حـتى بالفن . ومن الأمـور ذات الدلالة أن نلاحظ عـدد المرات التى يصف فيـها شيـئـاً كتبه بأنه ébauche – أى مسـودة خشنة . لقـد توقف عن الإيمان بالغايات ولم يكن مـهتمـا إلا بالعمليـات . وكثـيراً مـا يلوح أنه استمـر فى كتابة الشـعـر وذلك ، ببسـاطة ، لأنه شـغـوف بالمراقبـة الاسـتبطانية لذاته وهـو منهمك فى كتـابتـه . وحسب المرء أن يقرأ مقالاته الكثيرة – التى يسجل فيـها ملاحظاته – ومن المحقق أنها تكون أحياناً أشد تشويقاً من أشعاره ، لأن شكوك المرء تتجه إلى أنه كان أشد انفعالاً وهو يكتبها . إن ثمة مـلحوظة كاشفة فى كتابه « متنوعات » (الجـزء الخامس) -Va riété V ، آخــر كتب مقـالاته المجموعة : « أمـا عن نفسـى ، أنا الذى يعتـرف بأنه أشـد اهتمـامـاً بتشكيل الأعمال [الفنية] أو توليفها منه بالأعمـال ذاتها » . ويقول فى

الكتاب نفسه ، بعد فترة وجيزة : « من رأيى أن أشد الفلسفات أصالة لا تكمن فى موضوعات التأمل قدر ما تكمن فى عملية التفكير ذاتها وفى معالجتها » .

وها هنا نجد فكرتين بلغ بهما ڤاليرى غايتهما ، ويمكن الرجوع بهما إلى بو . فهناك أولاً العقيدة التى استخلصها بودلير من بو والتى أوردتها : « لا ينبغى على القصيدة أن تضع نصب عينها شيئاً سوى ذاتها » . وهناك ثانيا الفكرة القائلة بأن إنشاء القصيدة ينبغى أن يكون واعياً ومتعمداً قدر المستطاع ، وأنه يجمل بالشاعر أن يلاحظ نفسه فى عملية الإنشاء - وهذا ، فى ذهن له شكية ڤاليرى ، يفضى إلى نتيجة من قبيل المفارقة أنها لا تتسق مع النتيجة الأخرى ، ومؤداها أن عملية الإنشاء أشد تشويقاً من القصيدة الناجمة عنها .

هناك ، أولاً ، مسألة نقاء شعر بو . إن شعر بو ، بالمعنى الذى نتحدث به عن «نقاء اللغة» ، أبعد ما يكون عن النقاء ، وقد علقت على إهمال بو وافتقاره إلى الحرص فى استخدام الكلمات . غير أنه إذا كان مقصدنا هو « الشعر الخالص » La poésie pure فسنجد أن هذا النوع من النقاء كان يواتى بوفى يسر . إن الموضوع عنده هين الشأن ، ولكن المعالجة هى كل شئ . ولم يكن عليه أن يصل إلى النقاء من خلال عملية تنقية ، فقد كانت مادته هشة منذ البداية . وهناك ، ثانياً ، ذلك العيب فى بو الذى ألمعت إليه عندما قلت إنه لم يكن يلوح أنه يؤمن بنظرياته ، وإنما كانت تراوده . وهنا مرة أخرى ، فى حالة بو وڤاليرى ، تلتقى الأطراف المتباعدة ، ويتلاعب الذهن الفج بالأفكار - لأنه لم يتطور إلى درجة المعتقدات - ويتلاعب الذهن البالغ النضج بالأفكار لأنه أشد شكية من أن يعتنق معتقدات . وإخال أنه من طريق هذا التقابل يمكننا أن نفسر إعجاب ڤاليرى بقصيدة «وجدتها» Eureka تلك الفانتازيا الكونية التى لا تخلف فى أغلبنا عميق أثر لأننا على ذكر من افتقار بو إلى المؤهلات فى الفلسفة ، أو اللاهوت ، أو العلم الطبيعى ، والتى كان ڤاليرى - بعد بودلير - يقدرها تقديراً عالياً بوصفها « قصيدة نثر » . وأخيراً ، فهناك النتيجة المدهشة لتحليل بو لإنشاء قصيدة «الغراب» . لا يهم ما إذا كانت مقالة « فلسفة الإنشاء » خدعة أو قطعة من خداع النفس أو سجلاً دقيقاً إن كثيراً أو قليلاً لحسابات بو وهو يكتب القصيدة ، فالشئ المهم هو أنها أوحت لڤاليرى بمنهج ومشكلة ، هى ملاحظة نفسه أثناء الكتابة . بديهى أن كاتباً أعظم من بو كان قد سبقه إلى دراسة العملية الشعرية . فكولردج ، فى كتابة « سيرة أدبية » Biographia Literaria معنى فى المحل الأول ، بطبيعة الحال ، بشعر وردزورث ، وهو لم يتابع أبحاثه الفلسفية فى الوقت نفسه الذى كان يكتب فيه شعره ، ولكنه يسبق إلى طرح السؤال الذى فتن ڤاليرى: «ما الذى أفعله عندما أكتب

قصيدة ؟ » ومع ذلك فإن مقالة بو « فلسفة الإنشاء » إعادة تقرير Mise au point للسؤال ، مما يضفى عليه أهمية كبرى ، فى علاقته بهذه العملية التى تنتهى بڤاليرى . ذلك أن النفاذ فى النشاط الشعرى ، بواسطة النشاط النقدى الاستبطانى ، إنما يبلغ حده الأقصى على يدى ڤاليرى ، وهو حد يبدأ عند هذا الأخير فى القضاء على الأول . ويقدم مسيو لوى بول ، فى دراسته الجديرة بالإعجاب لهذا الشاعر ، هذه الملاحظة الملائمة : « وليست هذه النرجسية الذهنية غريبة على الشاعر ، حتى على الرغم من أنه لا يشرح عمله بأكمله : « لم لا أنظر إلى إنتاج عمل فنى على أنه [فى حد ذاته] عمل فنى ؟ » .

والآن فإنى ، كما أظن أنى قد أشرت ، أومن بأن فن الشعر Art Poétique الذى نجد بذرته عند بو ، والذى آتى ثماره فى عمل ڤاليرى ، قد مضى إلى أبعد مدى يمكن له أن يمضيه . ولست أعتقد أن هذه الاسطاطيقية يمكن أن تقدم أى عون للشعراء التالين ، أما ما الذى سيحل محلها فذاك ما لا أدريه . إن اسطاطيقية تقنع بأن تعارضها لن تنفع . إن الإصرار على أن الموضوع له كل الأهمية والإصرار على أن الشاعر يجب أن يكون تلقائياً غير متأمل وأنه يجمل به أن يعتمد على الوحى ويهمل التكنيك خليقان بأن يكونا ردة عما هو ، فى أى حال ، موقف متمدين بدرجة عالية إلى موقف همجى . وإنه ليجمل بنا أن نحصل على علم جمال يستوعب ويجاوز ، على نحو ما ، علم جمال بو وڤاليرى . غير أن هذه المسألة لا تشغل ذهنى كثيراً ، حيث إنى أومن بأن نظريات الشاعر يجب أن تنبع من ممارسته أكثر مما أومن بأن ممارسته يجب أن تنبع من نظرياته . غير أنى أدرك ، أولاً ، أنه فى نطاق هذا التقليد الممتد من بو إلى ڤاليرى يوجد بعض من تلك القصائد الحديثة التى أشعر نحوها بأكبر قدر من الإعجاب والاستمتاع ، وثانياً ؛ أظن أن هذا التقليد نفسه يمثل أكثر تطورات الوعى الشعرى فى أى مكان تشويقاً فى تلك السنوات المائة نفسها . وأخيراً فإنى أقدر هذا الاستكشاف لبعض الإمكانات الشعرية ، فى حد ذاته ، ما دمنا نؤمن بأن جميع الإمكانات ينبغى استكشافها . وقد وجدت أنى بمحاولتى أن أنظر إلى بو من خلال أعين بودلير ومالارميه ، وفى المحل الأول ڤاليرى ، غدوت أشد اقتناعاً بأهميته وبأهمية عمله كله . أما عن المستقبل فإن من الفروض القابلة لأن يذاد عنها القول بأن هذا التقدم فى وعى الذات ، هذا الوعى المسرف والاهتمام باللغة ، الذى نجده عنه ڤاليرى ؛ إنما هو شئ لابد أن يتصدع فى نهاية المطاف بسبب توتر متزايد من شأن ذهن الإنسان وأعصابه أن تثور عليه ، كما أنه يمكن القول بأن التنسيق غير المحدود للاكتشاف والاختراع العمليين ، وللجهاز السياسى والاجتماعى ، قد يصل إلى نقطة يحدث عندها نفور لا يقاوم من جانب الإنسانية واستعداد لتقبل أشد المشاق بدائية ، بدلاً من المضى فى حمل عبء الحضارة الحديثة . وفى هذا الصدد لا أعتنق رأيا ثابتاً وإنما أكل الأمر إليكم .

الأدب الأمريكي واللغة الأمريكية(*)

(١٩٥٣)

مضت حوالى ثمان وأربعون سنة بالضبط تقريباً منذ ظهرت على منصة عامة أمام جمهور كبير . وكان هذا أثناء تدريبات التخرج لفصل ١٩٠٥ بأكاديمية سميث ، وهى فرع من هذه الجامعة . وكان دورى فى ذلك الاحتفال يقضى بإلقاء قصيدة الوداع لتلك السنة . وفيما بعد أخبرنى أحد أساتذتى بأن القصيدة نفسها كانت ممتازة على قدر ما يمكن لمثل هذه القصائد أن تكون ، ولكن إلقائى لها كان بالغ السوء بالتأكيد . ومنذ ذلك الحين حققت بعض التقدم فى الإلقاء وصرت أُنتقد على مضمون أحاديثى أكثر مما أُنتقد على طريقتى فى إلقائها . غير أنى كنت أعرف أنى سأمر اليوم بشئ قريب من الرجفة التى أذكر جيداً أنى استشعرتها فى تلك الأمسية منذ ذلك الزمن الطويل . وعندما جلست لإعداد ملاحظاتى لهذه المحاضرة وجدت أن انتباهى قد شتتته ذكريات بالغة الكثرة عن سنواتى الباكرة إلى الحد الذى أُغريت معه إما بألا أتحدث عن أى شئ آخر أو أن أمر بها جميعاً مرور الكرام دون إشارة إليها . وقد كان الحل الأول خليقاً بأن ينتج شيئا أكثر شخصية وجنوحا إلى السيرة الذاتية مما يسمح به جلال هذه المناسبة . وكان الحل الثانى خليقاً بأن يقمع مشاعر لا أرغب فى قمعها . وعلى ذلك فسأقول ، قبل أن أتقدم إلى موضوعى ، شيئا يومئ إلى المعنى الذى أجده فى كونى هنا فى جامعة واشنطون فى الذكرى المائة لإنشائها . وإنى لعلى ثقة من أن ديباجة أطول من المألوف قليلاً لن تكون فى غير محلها .

إن الحقيقة الماثلة فى أن هذه هى الذكرى المئوية لهذه الجامعة هى التى تمنحنى عذر الإشارة إلى نشأتى الخاصة ، بل هى دافعى القوى إليها . فالتاريخ الباكر لهذه الجامعة التى خدمها جدى بتفان لا يكل حتى وفاته يرتبط ، عندى ، على نحو لايعرف الانفصام ، بتاريخ أسرتى وتاريخى الشخصى . ولم ألتق بجدى قط : فقد توفى قبل ميلادى بعام . ولكنى نشأت على الوعى القوى به . وكان هذا الوعى من الشدة إلى الحد الذى أجد معه أنى كنت فى طفولتى أفكر فيه على أنه رأس الأسرة ما يزال – وحاكم كانت جدتى نائبة عنه فى غيابه in absentia . وكان معيار السلوك هو الذى أرساه جدى : فكانت أحكامنا الخلقية ، وقراراتنا بين الواجب ومطاوعة النفس على

(*) محاضرة ألقيت فى جامعة واشنطون ، سان لوى ، ميسورى ، فى ٩ يونيه ١٩٥٣ .

هواها ، تؤخذ وكأنه قد نزل - كموسى - بألواح القانون من السماء ، بحيث يعد أى انحراف عنها خطيئة . ولم يكن أقل هذه القوانين - التى تشتمل على ضروب من الحث أكثر من اشتمالها على ضروب من الحظر - هو قانون الخدمة العامة : ولا ريب فى أن تأثير هذا القانون فى ذهنى الطفلى هو الذى جعلنى - شأنى فى ذلك شأن غيرى من أفراد أسرتى - أشعر ، منذ جاوزت سنواتى الباكرة التى لامسئولية فيها ، بالتزام قلق وغير مريح إزاء العمل فى اللجان . وكان هذا القانون الأصلى للخدمة العامة يطبق ، على وجه الخصوص ، فى ثلاثة ميادين : الكنيسة ، والمدينة ، والجامعة . كانت الكنيسة تعنى فى نظرنا كنيسة المسيح التوحيدية ، وكانت تقع آنذاك فى شارع لوكاست ، على بعد بضع عمارات غرب بيت أبى وبيت جدتى . وكانت المدينة هى سان لوى - التى تمس أقصى ضواحيها منتزه فورست ، وهو نهاية خط عربات شارع أوليف ، وكان يمثل فى نظرى - وأنا طفل - بداية الغرب البرى . أما الجامعة فكانت جامعة واشنطون ، وتقع آنذاك فى مبنى متواضع بطريق واشنطون الأدنى . كانت هذه هى رموز الدين ، والمجتمع ، والتعليم . وأظن أنها بداية طيبة جداً للطفل أن ينشئ على توقير مثل هذه المؤسسات ، وأن يعلم أن الأهداف الشخصية والأنانية ينبغى أن تخضع للخير العام الذى تمثله هذه المؤسسات .

وعلى النقيض من أبى وأعمامى وأخى وكثير من أبناء عمومتى ، فإنى لم ألتحق بجامعة واشنطون ، وإنما أرسلت إلى بلد آخر كانت لأسرتنا ارتباطات به هو الآخر . ولكن الجزء الباكر من تعليمى - وهو أهم الأجزاء فيما أعتقد - هو ما تلقيته في القسم الإعدادى فى الجامعة التى كانت تدعى أكاديمية سميث . وذكرياتى عن أكاديمية سميث سعيدة على وجه العموم . وعندما عرفت - منذ عدة سنوات مضت - أن تلك المدرسة قد أغلقت شعرت أن حلقة تصلنى بالماضى قد انقطعت على نحو أليم . لقد كانت مدرسة جيدة . وكان المرء يتعلم فيها - وهو ما يزداد ندرة الآن فى كل مكان - ما أعتبره الأساسيات : اللاتينية واليونانية ، بالإضافة إلى التاريخ اليونانى والرومانى والتاريخ الانجليزى والأمريكى ، ومبادئ الرياضيات ، والفرنسية والألمانية . وكذلك الانجليزية ! إنى لسعيد إذ أذكر أن الإنشاء الانجليزى فى تلك الأيام كان ما يزال يسمى **البلاغة** . وخشية أن تستنتجوا من ذلك أن الفصل كان بدائياً على نحو لا يصدق ، أضيف أنه كان ثمة معمل تجرى فيه بنجاح تجارب الطبيعة والكيمياء بواسطة الطلبة . ولما كنت قد أخفقت فى اجتياز امتحان الدخول فى الطبيعة ، فلن يدهشكم أن أكون قد نسيت اسم مدرس تلك المادة . ولكنى أذكر أسماء أخرى لمدرسين طيبين ، أود أن أنتهز هذه الفرصة لأسجل عرفانى بالجميل نحوهم : مستر چاكسون مدرس

اللاتينية ، ومستر روبنسون مدرس اليونانية ، ومستر راو - رغم أنى لم أكن من طلبته الممتازين - مدرس الرياضة ، ومدام جوفيه - كوفمان مدرسة الفرنسية ، ومس تشاندلر مدرسة الألمانية . وقد أثنى مستر هاتش ، مدرس الانجليزية ، ثناء حاراً على قصيدتى الأولى التى كتبت كتدريب دراسى ، وفى الوقت نفسه سألنى بشك عما إذا لم يكن أحد قد ساعدنى فى نظمها . وإخال أن مستر چيفاريس كان يدرس التاريخ الحديث ، أما التاريخ القديم فكان يدرسه مدرسو اليونانية واللاتينية . حسنا ! إنه لعلى قدر ما تعلمت ، ينبغى أن أزجى تحيتى الأولى إلى أكاديمية سميث . وإذا لم أكن قد تعلمت فيها جيداً لما تمكنت من أن أستفيد من أى مكان آخر . وعلى قدر ما يعد تعليمى رديئاً ، فإن ذلك يرجع إلى الكسل والنزوة (من جانبى) . وقبل أن أترك موضوع أكاديمية سميث ، أود أن أذكر أنها كانت أيضا مدرسة جيدة بفضل الأولاد الذين كانوا معى فيها . ويلوح لى أننا كنا مجموعة متنوعة حسنة الاختلاط من الأنماط المحلية فى مثل هذه المدرسة الصغيرة العدد .

وثمة ذكريات أخرى كثيرة قد غزت ذهنى ، منذ أن تلقيت هذه الدعوة إلى أن أتحدث إليكم اليوم . ولكنى إخال أن ما قلته يكفى ليكون تذكاراً لخواطرى ومشاعرى . إنى لراض تماماً عن أنى ولدت فى سان لوى : والحق أنى أظن أنى كنت محظوظا إذ ولدت هناك أكثر مما لو كنت قد ولدت فى بوسطن أو نيويورك أو لندن .

إن العنوان الذى اخترته لهذا الحديث يوحى بأن ثمة موضوعين فى ذهنى . فلماذا أتحدث عن « الأدب الأمريكى » و « اللغة الأمريكية » معاً ؟ أولا : لأنهما متصلان . وثانيا ، لأنه ينبغى التمييز بينهما . وإنه لمن المفيد أن يتضح فى أذهاننا معنى اصطلاح « اللغة الأمريكية » وذلك قبل أن نتقدم للحديث عن الأدب الأمريكى . ولما كنت مشهوراً بادعاء الدقة على نحو متحذلق ، وهو صيت لا أحب أن أفقده ، فسأضيف أنى لن أسأل « وما الأدب ؟ » . ومهما تعددت أفكار الناس عن المادة المطبوعة التى هى أدب وما ليس كذلك ، فإن مثل هذه الاختلافات فى الذوق والحكم لا تمس المشكلة التى أتناولها هنا .

وُجه انتباهى حديثاً إلى هذه المسألة ، مسألة الفرق بين اللغة الانجليزية واللغة الأمريكية ، عندما تلقيت نسخة من معجم أمريكى جديد . وقد لاح لى معجماً ممتازاً بالنظر إلى حجمه ، ويحتمل أن يكون مفيداً فى انجلترا كما فى هذا البلد ؛ وبالنسبة للمهتمين بوضع المعجمات والمشكلات التى تنشأ عن تعريف الكلمات ، أزكى أيضا كتيبا لأحد محررى المعجم ، هو مستر ديفيد ب . جرالنيك ، لاح لى راجح التفكير .

ولكن العنوان الفرعي حيرني : فهو يدعي معجماً لـ « اللغة الأمريكية » . ربما كنت ثنائي اللغة دون وعي مني ، بحيث أن أيا من اللغتين أسمعها أو أقرأها تلوح لي لغتي الأم . ولكن من المحقق أن الغالبية العظمي من الكلمات في هذا المعجم إنما هي كلمات تنتمي إلى أمريكا وانجلترا كليهما - ولها نفس المعنى عند الاثنين . وقد لاحت لي التعريفات مكتوبة بالانجليزية أيضا . من الحق أن الهجاء - حيث يختلف الاستخدام الانجليزي والأمريكي - كان هو الهجاء الأمريكي ، ولكن هذا لا يمثل صعوبة في انجلترا ، حيث الطبعات المتنوعة لمعجم نوح ويستر (وهو واضع معجمات شهير اقترن - على ما أعتقد - بعمة (أو خالة) أبي (أو أمي) متداولة مستخدمة . وفيما يخص الهجاء لا أومن بقواعد ملزمة ، وآخر ما أومن به هو القواعد الملزمة لأنصار الهجاء المبسط ، كبرنارد شو الراحل .

وأنا أعتقد أن الكلمة إنما هي شيء أكبر من الضجة التي تحدثها : فهي أيضا الطريقة التي تلوح بها على الصفحة . إني أكره الهجاء المبسط الذي يقضي على كل آثار أصل الكلمة وتاريخها . ولكني أظن على سبيل المثال أن الانجليز يحسنون صنعاً بأن يحذفوا من كلمة مثل كلمة labour (عمل) حرف الـ u الزائد عن الحاجة ، والذي يبدو أنه لا يعدو أن يكون خطأ في أصل الكلمة . أما إذا كان ينبغي أن تتهجى كلمة Centre (مركز) : Centre أم Center فذاك مالا يلوح لي أمراً مهماً . وثمة الكثير يمكن أن يقال في صالح الهجاء الأمريكي لكلمة Catalog (قائمة) . ومن ناحية أخرى لا أثق بتبسيطات الهجاء التي تجنح إلى تغيير النطق ، من مثل تقصير كلمة Pro-gramme (برنامج) إلى Program مما يضع النبر على المقطع الأول من الكلمة . وأظن أن المدافعين عن الهجاء المبسط على نحو منهجي - كأولئك الذين تقدموا حديثاً بمشروع قانون في البرلمان - يغفلون حقيقة مؤداها أنهم في محاولتهم تثبيت الهجاء على أساس من علم الصوتيات ، يحاولون أيضاً تثبيت النطق . وكلا النطق والهجاء ، في انجلترا وأمريكا على السواء ، لابد حتما أن يتغير من عصر إلى عصر تحت ضغط الاستخدام والملائمة .

وفضلا عن اختلافات الهجاء والنطق ، فإن الاختلاف الوحيد المهم الذي اكتشفته بين هذا المعجم والمعجمات المتعارف عليها في انجلترا هو أنه يدخل عدداً من الكلمات لم تجد طريقها بعد إلى هذه الأخيرة . وقد أرضاني مثلاً أن أجد كلمتي grifter (كاسب المال بالغش) و shill (الشريك الطعم) وهما كلمتان التقيت بهما لأول مرة في كتاب جذاب عن منطقة متخصصة من معجم الألفاظ الأمريكية ، عنوانه «المحتال الكبير» . وفي صدد كلمات من نوع grifter و shill أرغب في المغامرة بنبوءة . فإما

أن تختفى من معجم الألفاظ الأمريكي لتحل محلها كلمات أكثر جدة وألمع لها نفس المعنى ، أو إذا استقرت بصورة باقية ، كما يتوقع لها دكتور جيرلانك ، فستجد طريقها إلى معجم الألفاظ الانجليزى أيضاً ، وأخيراً إلى ملحق لمعجم أوكسفورد العظيم . ستظهر أولا فى ألفاظ ذلك القسم الكبير جداً من المجتمع البريطانى ، الذى يغتنى كلامه باستمرار من الأفلام ، وستشق طريقها خلال الصحف المصغرة إلى جريدة **ذا تايمز** ، وفى **ذا تايمز** تتقدم من نزق مقالة التحرير الرابعة إلى رصانة مقالة التحرير الأولى ؛ وهكذا يتوطد مركزها المعجمى فى بريطانيا . بديهى أن كثيراً من الكلمات الجديدة زائل ، وكما يقر دكتور جيرلانك بحزن فى المقالة التى أشرت إليها : إن واضع المعجم قد يرتكب غلطة السماح لكلمة بالدخول فى معجمه ، وذلك بالضبط فى اللحظة التى تخرج فيها من التداول : وهى غلطة لا تختلف عن شراء أنصبة فى شركة قبل تصفيتها إجبارياً . بل أنه من الممكن للكلمات أن تختفى ، ثم تعود إلى التداول مرة أخرى بعد فترة من الاعتزال . وعندما كنت صبياً صغيراً، فى هذه المدينة ، أنبتنى أسرتى على استخدامى كلمة O.K. (موافق) السوقية ، ثم جاء فترة بدا فيها أنها اختفت ، ولكنها - فى تاريخ تالٍ - عادت إلى الحياة مرة أخرى . ومنذ عشرين سنة خلت ، فاضت - كموجة مد - علٍى انجلترا لكى توطد ذاتها فى كلام الانجليز . أما عن وقارها هنا ، فذاك ما أملك أكثر البراهين عليه إقناعاً : إنها ترد فى برقية تلقيتها من الأستاذ كاردول .

وفضلا عن بعض اختلافات الهجاء والنطق ومعجم الألفاظ ، ثمة بين الانجليزية والأمريكية عدد من اختلافات المصطلح ، مفهومة على نحو متبادل فى أغلب الأحيان ، وثمة أيضا بضعة مصطلحات خطرة هى نفس العبارات ولكن بمعان مختلفة تماماً - مما يؤدى ، فى بعض الأحيان ، إلى سوء فهم وارتباك أخرق . ومهما يكن من أمر ، لا يلوح لى أن حصيلة هذه الاختلافات تمضى بعيداً إلى الحد الذى يبرر أن نتكلم عن الانجليزية والأمريكية بحسبانهما لغتين مختلفتين . فهذه الاختلافات ليست أكبر من تلك الموجودة بين الانجليزية كما يتحدث بها فى انجلترا وبينها كما يتحدث بها فى أيرلندا ، وهى ضئيلة بالقياس إلى الاختلاف بين الانجليزية واسكتلندية الأرض المنخفضة . ولكننا ينبغى أن نحمل السؤال إلى أبعد من ذلك ونسأل : أهو من المحتمل أن يكون الكلام فى انجلترا والكلام فى أمريكا آخذين فى النمو بطريقة نستطيع منها أن نتنبأ بانقسامه فى نهاية المطاف إلى لغتين هما من التميز إلى الحد الذى يجعل كلا من البلدين يقدم لغة أجنبية أخرى لمناهج المدارس عن صاحبه ؟

وربما أمكننا أن نستخلص بعض النتائج من تحولات اللغات فى الماضى . بديهى أن الأمثلة الواضحة هى اضمحلال اللغة اللاتينية ، وتحولها إلى اللغات الكثيرة المتفرعة منها ونمو اللغات الهندية الحديثة : البنغالية والماهراتية والجوجاراتية من السانسكريتية ، عبر لغة بالى . ولا أدعى أنى فقيه لغوى : بيد أنه حتى للشخص غير المدرب على ذلك العلم ، ثمة توازٍ لافت للنظر بين علاقة الإيطالية باللاتينية ، وعلاقة اليالية بالسانسكريتية . وللوهلة الأولى قد يلوح أنه مما يدخل فى نطاق الإمكان أن ينتهى الكلام والكتابة الأمريكيان - مع الزمن - إلى أن يصبحا مختلفين عن انجليزية اليوم اختلاف الإيطالية والبنغالية عن اللاتينية والسانسكريتية .

بديهى أنه لاصلة لهذه المسألة بأدب اليوم . ولأنها بعيدة عن أن تمثل مستقبلاً مبهجا للمؤلف الحى ، فإنها مسألة لابد أن تصيبه بالرعدة إذ يتأملها . فحتى إذا أحجمنا عن دعوة أعمالنا « خالدة » ، فإننا جميعاً نميل إلى أن نؤمن بأن ما نكتبه سيظل يُقرأ زمنا بالغ الطول بالتأكيد . إننا لا نستطيع أن نستطيب فكرة أن قصائدنا ومسرحياتنا ورواياتنا لن تحفظ ، على أحسن تقدير ، إلا فى نصوص تثقلها شروح الدارسين العلماء الذين سيتنازعون على معنى عدة قطع ، وسيظلون على غير بينة من الطريقة التى ينبغى أن تنطق بها أبياتنا الجميلة . نحن نعلم أن أمام أغلبنا فرصة طيبة للاندراج فى مدرجة النسيان ، على أية حال ، ولكن أولئك الذين ينجحون منا فى أن يموتوا قبل أن يموت صيتهم يجدون من غير المستساغ أن تؤكد لهم أنه سيجئ زمن لن يتعامل فيه مع كتاباتهم سوى اثنين أو ثلاثة طلبة جامعيين فى الأنجلو - أمريكية الوسطى ٤٢ ب . تماماً كما أنه ما كان ليسر شاعراً لاتينيا متأخراً ، فى جنوب بلاد الغال ، أن يخبره عراف بأن لغته - التى أنفق عليها كل هذا الجهد - سوف يحل محلها ، خلال قرون قلائل ، شئ أكثر عصرية .

ينبغى علينا أيضا - إذا أمكننا استخلاص أى نتائج من تحور اللاتينية - أن نواجه إمكانية فترة طويلة من الزمن يكون فيها كل شئ مكتوب بلغتنا جديبا متحذلقاً مقلداً . بديهى أن من الشروط اللازمة لاستمرار أى أدب أن تكون اللغة فى حالة تغير مستمر . لئن كانت تتغير فهى حية . ولئن كانت لا تتغير ، فإنه لا مفر للكتاب الجدد من محاكاة كلاسيات أدبهم ، دون أمل فى إنتاج أى شئ يماثلها جودة . بيد أنه عندما يطرأ تغير - كذلك الذى أدى إلى إحلال الفرنسية والإيطالية والإسبانية والبرتغالية محل اللاتينية - يتعين على اللغات الجديدة أن تنمو من جذور اللغة القديمة ، أى من الكلام الشائع بين غير المتعلمين ؛ ولفترة طويلة تظل فجة ، وغير قادرة على التعبير إلا عن

رقعة محدودة من الأفكار والمشاعر البسيطة . لقد كان على الثقافة القديمة أن تضمحل قبل أن يتسنى للثقافات الجديدة أن تنمو . ولكى تنمو لغة جديدة وفجة حتى تصبح لغة عظيمة ، فكم من الفضل لا يرجع إلى المصادفة السعيدة لظهور كتاب قلائل ذوى عبقرية عظيمة مثل دانتى أو شكسبير ؟

ومهما يكن من أمر ، فهل المقارنة باللاتينية والسانسكريتية سليمة ؛ وهل من المحتمل لمثل هذا التحول للانجليزية ، إن خيراً أو شراً ، إلى لغتين متميزتين على جانبى الأطلنطى أن يتم ؟ أظن أن الظروف فى أيامنا هذه بالغة الاختلاف . فلئن حدث تحول كهذا ، فسيكون راجعاً إلى تغيرات اجتماعية وسياسية واقتصادية بالغة الاختلاف عن أى شئ يحدث الآن ، وعلى نطاق هو من الاتساع إلى حد لا يسعنا معه حتى أن نتخيلها . ثمة – فيما أشك – وراء تفكير دارسى اللغة الذين من طراز المستر منكن (وكتابه الصرحى عن اللغة الأمريكية نزهة لفقهاء اللغة) إدماج مغلوط للغة فى السياسة . ويلوح أن أمثال هؤلاء الأنبياء يصدرون إعلان استقلال لغوياً ، ومرسوماً بتحرير اللغة الأمريكية من اللغة الانجليزية . ولكن هذه الأرواح الوطنية ربما كانت تتغاضى عن الجانب الآخر من الصورة .

فى أكتوبر الماضى وقع حادث على حين أنه ليس لافتاً للأنظار كهبوط الكولونيل لندبرج فى مطار لوبورجيه «بروح سان لوى» فإنه يعادله جدارة بالذكر فى بابه . فلأول مرة على ما يظهر عبر الأطلنطى ، بقوته الخاصة ، عصفور أمريكى ، أحسنت تسميته بـ Turdus migratorius و « خدمته » ، على ما يقول التقرير « فترة طقس غربى قوى » . وكان هذا الطائر المغامر ذكياً أيضا ، لأنه اختار أن يحط على جزيرة لندى – خارج ساحل دفون – وهى التى تصادف أن كانت مأوى الطيور . بديهى أنه حتى الطيور ، فى أيامنا هذه ، ليس مسموحاً لها بالسفر دون مرور بتحقيقات رسمية ، وهكذا فقد أوقع بعصفورنا فى الشرك ، وصور فوتوغرافيا ، وأطلق سراحه ، وآمل أن يكون قد زود ببطاقة تموين . من الشائق أن نرجم بالظن حول مستقبل هذا الحاج . إما أنه (أو إنها ، لأن التقرير لم يذكر جنسه) سيتبعه طائر آخر من الجنس المقابل ، وفى هذه الحالة لنا أن نتوقع أن تعمر انجلترا سريعا العصافير الأمريكية ، أو أن رائدنا الوحيد عليه أن يستخلص من الموقف أقصى استفادة ممكنة ، ويتناسل مع الدج الانجليزى الذى ليس migratorias وإنما هو musicus . وفى هذه الحالة الأخيرة ، لابد للانجليز من أن يبحثوا عن نوع جديد من الدج له بقعة حمراء ضعيفة على صدر الذكر فى فصل الربيع ، جنس يخلق به – إذ هو

خليط من الـ migratorius والـ musicus – أن يعـرف باسم الطائر التـروبادور أو عازف الأرغن اليدوى فى الشوارع .

والآن – لئن وسع العصفور الأمريكى أن ينجز مثل هذه المآثر ، فما الذى لايسع اللغـة الأمـريكيـة أن تنجـزه ؟ على أن يخـدمـهـا طقس غربى قـوى جـداً بالطبع . مـا لم تقيموا بأنفسكم ستاراً حديدياً لغوياً (وأظن أن هوليود ، إن لم نقل شيئا عن مالكى مجلات **تايم ولايف وذا نيويوركر** والدوريات الأخرى ، خليقة أن تحتج على هذا) فإنكم لا تستطيعون أن تبقوا اللغة الأمريكية خارج انجلترا . ومـهمـا يكن من سرعة تحرك اللغة الأمريكية ، فستظل هناك وراءها دائما طقطقة الأقدام : أقدام الجمهور البريطانى الكبير التواق إلى كلمة أو عبارة جديدة . إن الأقدام قد تتخلف أحيانا شوطاً طويلاً ، ولكنها لاتكل . وعلى المدى الطويل لا أستطيع أن أفـهم كيف يمكنكم أن تقصروا اللغة الأمريكية على أنفسكم . بديهى أن بريطانيا تواقة هى الأخرى إلى أن تصدر لكم ، وإن كـانت حـواجـز التعـريفـة الجـمـركـيـة تربكهـا . ولكن يلوح أن تيـار اللغـة – فـى الوقت الحـاضـر – يجـرى من الغرب إلى الشرق . لقد قـوت الحرب الأخـيـرة من الجـريان فى هـذا الاتجـاه : والنـاس من لانـدز إنـد إلى جـون أو جـروتس يتـغـذون على الأفـلام الأمريكية التى يفهمون كلامـهـا – على مـا قيل لى – أكثر مما يفـهم الجـمهور الأمـريكى كلام الأفلام البريطانية . ربما كان هذا التيار المتدفق من الغرب إلى الشرق سيظل هو الأقوى لفترة طويلة قادمة : بيد أنه مـهما حدث ، أعتقد إنه ستكون دائما ثمة حركة فى هذا الاتجاه أو ذاك ، بحيث أنه فى مواجهة المؤثرات النزاعة إلى تطوير لغات منفصلة ، ستكون ثمة دائماً مؤثرات أخرى نزاعة إلى الاندماج .

لاح لى أن من المـهم أن ننحى مـسـألة اللغـة هذه من الطـريق ، قـبل أن أحـاول أن أذكر ما أعنيـه بالأدب الأمريكى : حيث أنى أعتقد أن لنا العذر الآن فى أن نتحدث عما لم يكن موجوداً قط من قبل ، فيما إخال ، وهو وجود أدبين يكتبان بنفس اللغـة . ومـهما يكن من أمر ، فإنى عندما أؤكد أن مصطلح « الأدب الأمريكى » له عندى معنى واضح متـميز ، لا أعتـقد أن هذا المعنى قابل للتعريف كلية . وسأحاول أن أشـرح من أى ناحية لا إخــال أن من المرغـوب فيـه مـحـاولة تعـريفـه . إن مـصطلــح «الأدب الأمـريكى» ، ككثير من المصطلحات الأخرى ، قد غير وطور معناه مع الزمن . فـهو يعنى لدينا الآن شيئاً مختلفا عما كان يمكن أن يعنيه منذ مائة عام خلت . إن له الآن معنى أكمل كثيراً مما كان يمكن أن يكون له آنذاك . لا أعنى بهذا أن الأدب الأمـريكى فـى القـرن التـاسـع عشر أقل استحقاقا لهذا الإسم من الأدب الأمريكى فى القرن العشرين . وإنما أعنى

أن العبارة ما كان ليمكن أن تعنى لكتاب قرن مضى ما تعنيه لنا ، وأن أمريكيتهم لا تتضح كاملة إلا عند النظر إلى الوراء . وفي البداية كان الحديث عن « الأدب الأمريكي » مجرد إقامة لتفرقة جغرافية : وما كان چوناثان إدواردز ليفهم ما يعنيه المصطلح اليوم .

إن الأدب الأمريكي الباكر ، دون إنجازات الكتاب التالين ، قد كان خليقاً بأن يكون مجرد أدب كتبه بالانجليزية رجال ولدوا أو عاشوا فى أمريكا . إن وشطنون إرفنج أقل اتساماً بالطابع الأمريكى من فنيمور كوپر . وتتجه شكوكى إلى أن روايات الجورب الجلدي ، فى نظر القارئ الانجليزى الذى عاصرها ، لم تكن تسجل مجتمعاً جديداً ومختلفاً ، وإنما كانت تسجل مغامرات الرواد الانجليز فى بلد جديد ومختلف ، تماماً كما أظن أنها ما زالت تحتفظ ، فى نظر الصبية الانجليز ، بنفس الجاذبية التى تتمتع بها حكايات المغامرات الطيبة عن الحياة الباكرة فى الممتلكات والمستعمرات البريطانية فى أى مكان . (وقد عانى كوپر ، شأنه فى ذلك شأن والتر سكوت ، من كونه قد قرأ فى مطلع الشباب ، ومن أن كثيرين لم يعيدوا قراءته بعد ذلك قط : ويقى على د . هـ . لورنس – الذى اكتشف كوپر فى فترة متأخرة من حياته – أن يكتب عنه ما يحتمل أن يكون ألمع مقالة نقدية كتبت عنه) . ومن المحقق أن القارئ الانجليزى ، أيامها ، ما كان ليمكنه أن يتبين فى ناتى بمبو ضرباً جديداً من الإنسان : ذلك أن مثل هذه الاختلافات لا تتبدى للعيان إلا عند النظر إلى الوراء .

ومهما يكن من أمر فإن أدب نيو إنجلند فى القرن التاسع عشر يتسم على نحو واضح بشئ أكبر من الشخصيات المتعددة لمؤلفيه : إن له منظره المتمدين الخاص ، والخصائص الجنسية لمجتمع محلى انجليزى الأصل له ملامحه الخاصة المتميزة . وهو يظل ممثلا لنيو إنجلند ، أكثر منه لأمريكا . فإن لونجفلو وويتيير وبريانت وإمرسون وثورو – بل وآخر النيو إنجلند بين الخلص : روبرت فروست – ليمنحون من ذواتهم – فيما أعتقد – لذوى الأصل النيو إنجلندى أكثر مما يمنحون لغيرهم . وإنهم ليملكون – بالإضافة إلى صفاتهم ذات الجاذبية الأوسع نطاقاً – سحراً نوستالجيا فريداً بالنسبة لأهل نيو إنجلند الذين يعيشون فى غير وطنهم . أما عن الكاتب الذى هو أعظمهم قاطبة فى نظرى ، ناثانيل هوثورن ، فيلوح لى أن فى هوثورن شيئاً ليس هناك من هو أقدر على تذوقه من القارئ الذى تسرى الكالڤينية فى عظامه ، ويثقل شنق الساحرات (لا مطاردة الساحرات) على ضميره . وعلى ذلك فإن علامات الطريق التى اخترتها للتعرف على هوية الأدب الأمريكى لا توجد فى نيو إنجلند . وأنا على ذكر من أن اختيارى

قد يلوح تحكميا ، غير أنه لابد للمرء ، عند القيام بمثل هذه التعميمات العريضة ، من أن يخاطر دائماً . والكتاب الثلاثة الذين يقع عليهم اختيارى هم پو وويتمان ومارك توين .

ولابد لى من أن أبادر إلى تفسير ما **لا** أعنيه . فأنا لا أضمر أن هؤلاء الكتاب أعظم بالضرورة من غيرهم ممن ذكرتهم أو كان بوسعى أن أذكرهم . كذلك لست أوحى بأن هؤلاء الرجال الثلاثة كانوا كأفراد « أشد أمريكية » من غيرهم ولست أوحى بأن الأدب الأمريكى اليوم **مشتق** من هؤلاء الثلاثة . كذلك لا أفترض أن بوسع المرء ، من دراسته لهؤلاء الكتاب الثلاثة ، أن يتوصل إلى صيغة للأمريكية فى الأدب . فكنه ما قد تكونه خصائصهم الأمريكية المشتركة إنما هو شئ أعتبر أن من الحماقة محاولة تعريفه . وفى بحث المرء عن خصائصهم المشتركة قد يغفل بسهولة عن جوهر كل منهم .

وأنا أريد أن أؤكد نقطة مؤداها أنى ، فى قيامى بمثل هذا الاختيار ، لست معنيا بمسائل **التأثير** . إن المقارنة بين پو وويتمان خليقة بأن تكون كاشفة . فمن بين الشعراء الأمريكيين ، لا ريب فى أن پو وويتمان هما اللذان تمتعا بأعلى صيت فى الخارج ، وذلك فى البلدان الناطقة بالانجليزية وفى الأقطار التى عُرفا فيها ، من طريق الترجمة ، سواء بسواء . والشئ الملحوظ فى تاريخ پو بعد موته هو الحقيقة الماثلة فى أن تأثيره فى فرنسا كان عظيماً ، وذلك فى ثلاثة شعراء فرنسيين عظماء ومن خلال وساطتهم ، وأن تأثيره فى أمريكا وانجلترا كان لا يذكر . ولست أستطيع أن أفكر فى أى شاعر جيد ، هنا أو فى انجلترا ، تأثر إلى حد محسوس بپو ، إلا – فيما يحتمل – إدوارد لير . فكيف أمكن إذن أن يُختار پو كمؤلف أمريكى متميز ؛ فى الوقت الذى لا يقوم فيه أى دليل كبير على أن أى شاعر أمريكى منذ بو قد كتب على نحو مختلف عما كان خليقاً بأن يكتب عليه ، لو أن پو لم يوجد قط ؟

وقد عُزى إلى ولت ويتمان، من الناحية الأخرى ، تأثير كبير فى الشعر الحديث . وأنا أتساءل عما إذا لم يكن قد بولغ فى هذا – إنه يذكرنى فى هذا الصدد بچيرارد مانلى هوپكنز ، وهو شاعر أدنى مرتبة من ويتمان ، ولكنه كان بدوره مبتدعاً مرموقاً فى الأسلوب . لقد عثر كل من ويتمان وهوپكنز – فيما أظن – على مصطلح لفظى وعروض يلائمان تماماً ما كانا يريدان أن يقولاه ، ومن المشكوك فيه جداً أن يكون ملائما لما يريد أى شخص آخر أن يقوله . ومن الأسباب التى تجعل كتاباً كويتمان وهوپكنز يجتذبان المحاكين أنهما – فى شعرهما الأقل إلهاماً – يجنحان ، كما قد يغرى الكاتب ذو المصطلح الفردى بدرجة عالية ، إلى محاكاة نفسيهما : وإن محاكاة

المرء لنفسه ، أكثر مما هو الشأن مع خير عمله ، هي الشئ الآسر جداً ، والذي تسهل محاكاته . إن الحواري الحقيقي يتأثر بما يريد أستاذه أن يقوله **وبالتالي** يتأثر بطريقته في قوله . أما المحاكي - أو ربما كان لي أن أقول ؛ المستعير - فيتأثر أساساً بالطريقة التي قال بها الأستاذ ما لديه . ولئن أحسن محاكاة أستاذه الإحسان الكافي ، فقد ينجح حتى في أن يحجب عن نفسه الحقيقة الماثلة في أنه ليس لديه ما يقوله .

وإنه لمن الممكن ، من الجهة الأخرى ، أن يتبين أن تأثير مارك توين كان كبيراً . ولئن كان الأمر كذلك ، فإنما لهذا السبب : إن توين ، في «هكلبري فين» على الأقل ، يكشف عن أنه واحد من أولئك الكتاب ، الذين لا يوجد منهم عدد كبير في أي أدب ، الذين اكتشفوا سبيلاً جديداً للكتابة ليس صحيحاً لهم فقط وإنما للآخرين أيضا . وأنا خليق بأن أدرجه ، في هذا الصدد ، حتى مع دريدن وسويفت ، باعتباره واحداً من أولئك الكتاب النادرين الذين جعلوا لغتهم عصرية وبذلك « نقوا لهجة القبيلة » . وفي هذا الصدد أجدني خليقاً بأن أرفعه على هوثورن : رغم أن أسلوبه ليس أرهف ، وهو - من نواح واضحة - مستكشف للنفس الإنسانية أقل عمقا . ومن الناحية الظاهرية ، فإن توين يعادله محلية ، وهو محلي على نحو قوي . ومع ذلك تظل سالم هوثورن بلدة ذات موروث معين ، لا يمكن أن يوجد في أي مكان إلا في مكانه ، على حين أن مسيسيبي مارك توين ليس فقط هو النهر المعروف لمن يسافرون عليه ، أو يعيشون إلى جواره ، وإنما هو النهر العالمي للحياة الإنسانية - أشد عالمية ، بالتأكيد ، من كونغو چوزيف كونراد . وعند قراء توين في أي مكان أن المسيسيبي هو النهر . ففي توين - على ما أظن - عمق لا شعوري عظيم يضفي على « **هكلبري فين** » هذه القيمة الرمزية : رمزية يزداد حظها من القوة لكونها غير محسوبة ولا شعورية .

وها هنا نصل إلى خاصتين إخال أنهما ينبغي أن تجتمعا في أي كاتب أراني خليقاً بأن أفرده بالذكر كواحد من علامات الطريق لأدب قومي : إنهما النكهة المحلية القوية ، إلى جانب العالمية اللاشعورية . ولا ينبغي علينا أن نفترض أن هذا الأول يمكن دائما تبينه عند الفحص السطحي . فما هو الشئ المحلي ، على نحو يمكن تبينه ، في پو ؟ إنه فضلا عن « **البقة الذهبية** » وبضع قطع نثرية أخرى لا يوجد في عمل پو إلا القليل الذي يلوح أنه قائم على المناظر وأنماط الكائنات الإنسانية التي كان يعرفها . إن مهاده المفضلة إنما هي أماكن رومانتيكية خيالية : باريس أو بندقية لم يزرهما قط . إنه لأمر مربك جداً ، ولكن پو يظل لغزاً وحجر عثرة للناقد . وربما كان طابع پو المحلي راجعاً ببساطة إلى الحقيقة الماثلة في أنه لم تتح له قط فرصة السفر ، وأنه عندما كتب عن أوربا ، كانت أوربا ليس له معرفة مباشرة بها . إن الخبرة العالمية الموطن قد كانت

خنيقة بأن تضر بو أكثر مما تفيده ، لأن عالمية الموطن يمكن أن تكون عدوا للعالمية - فهي قد تشتت الانتباه في غمرة المعرفة السطحية بالشوارع والمقاهي وبعض اللهجات المحلية لعدد من العواصم الأجنبية ، على حين أن العالمية لا يمكن أن تتأتى إلا من خلال الكتابة عما يعرفه المرء معرفة كاملة . لقد كان دوستويفسكي عالمياً ، ولا يؤثر في ذلك أنه ظل في روسيا . وربما كان كل ما يستطيع المرء أن يقوله عن بو هو أن نمط خياله كان نمطاً خلق عالمه الحلمي الخاص ، وأن العالم الحلمي الخاص لأي امرئ مشروط بالعالم الذي يعيش فيه ، وأن العالم الحقيقي وراء خيال بو كان عالم بالتيمور وريتشموند وفيلادلفيا الذي كان يعرفه .

وستكونون قد لاحظتم أن الكتاب الثلاثة الذين أركز عليهم انتباهي إنما هم ثلاثة من أولئك الذين استمتعوا بأكبر قدر من الصيت في الخارج . ومن الممكن للأجانب أن يخطئوا [في آرائهم] عن الكتاب المعاصرين : فأنا أعلم أن التقدير الانجليزي المعاصر لأهمية كاتب فرنسي ، أو التقدير الفرنسي المعاصر لأهمية كاتب انجليزي ، يمكن أن يكون سخرياً . غير أنني أظن أنه عندما يمضي ما فيه الكفاية من الوقت يحتمل أن يشير استمرار تذوق الأجانب إلى أن كاتباً من الكتاب يجمع بين المحلية والعالمية . إن الأجنبي قد تجذبه - في بداية الأمر - الاختلافات : فهو يجد أن أحد الكتاب شائق لأنه بالغ الاختلاف عن أي شئ موجود في أدب الأجنبي . ولكن الرواج الراجع إلى اختلافات الجدة من شأنه أن يذبل سريعاً : ولن يدوم إلا إذا تبين القارئ الأجنبي - ربما على نحو لاشعوري - التطابق فضلا عن الاختلاف ، فنحن عندما نقرأ رواية لدوستويفسكي أو نشاهد مسرحية لتشيخوف ، لأول مرة ، ننجذب فيما أظن إلى الطريقة الغريبة التي يتصرف بها الروس : وفيما بعد ننتهي إلى تبين أن طريقتهم لاتعدو أن تكون سبيلاً غريباً للتعبير عن أفكار ومشاعر نشترك فيها جميعاً . وعلى الرغم من أنه من أيسر الأمور على الكاتب أن يكون محليا دون أن يكون عالمياً ، فإني أشك فيما إذا كان بمقدور شاعر أو روائي أن يكون عالمياً دون أن يكون محلياً أيضاً . إذ من ذا الذي يمكنه أن يكون أكثر يونانية من أوديسيوس ؟ أو أكثر ألمانية من فاوست ؟ أو أكثر إسبانية من دون كيخوته ؟ أو أكثر أمريكية من هك فين ؟ ومع ذلك فإن كلا من هؤلاء إنما هو ضرب من النموذج الأعلى في ميثولوجية جميع البشر في كل مكان .

أما وقد بلغت هذه النقطة ، فلأقل الآن إن الأدب القومي يصل إلى الوعي ، في المرحلة التي يعي فيها أي كاتب شاب عدة أجيال من الكتاب وراءه ، في بلده ولغته ،

ومن بين هذه الأجيال عدة كتاب ينعقد الرأى على أنهم من العظماء . وأهمية هذه الخلفية الكاتب الشاب لا تقدر بثمن . ليس من الضرورى أن تزوده هذه الخلفية بنماذج للمحاكاة فمن المحقق أن الكاتب الشاب لاينبغي أن يثني موهبته - عن وعى - بحيث تتمشى مع أى تقليد - أمريكى أو غيره - مفترض . إن كتاب الماضى ، والماضى القريب بخاصة ، فى مكان المرء ولغته ، قد يكونون ذوى قيمة للكاتب الشاب ، وذلك ببساطة كشئ محدد يتمرد عليه . وسيعترف بالسلالة المشتركة : ولكن لا حاجة به إلى أن يميل إلى أقاربه بالضرورة . ولنماذج المحاكاة أو الأساليب التى يتعلم منها فقد يكون من الأجدى عليه فى أكثر الأحيان أن يتجه إلى كتاب بلد آخر ولغة أخرى أو عصر أبعد . إن بعضا من أقوى دوافعى إلى النمو الأصيل فى سنى الباكرة قد جاءنى من هذا التفكير : « هذا رجل قال شيئا - منذ زمن بعيد ، أو فى لغة أخرى ، يراسل على نحو ما أريد أن أقوله الآن . فلأر - ما إذا لم يكن يمكنني أن أصنع ما صنع فى لغتى - فى لغة مكانى وزمانى » .

ومثل هذه الاعتبارات خليقة أن تجعلنا جميعاً على حذر من اتجاه الكبرياء القومى الضيق فى أدبنا ، وخاصة من طرح أسئلة كهذه : « أهذا الكاتب الجديد أمريكى حقاً أم لا ؟ وهل يتمشى عمله مع معايير أمريكا ومع تعريفاتنا لما يشكل الأمريكية فى الأدب ؟ » . فمن الواضح أن مثل هذه الرقابة النقدية لن تؤتي ثمرة سوى خنق الأصالة . وكثيراً ما تعالت هذه الصيحة من الكتاب الجدد : « ليس هذا انجليزياً ! » أو « ليس هذا فرنسياً ! » أو أى لغة أخرى . وهناك دائماً أيضاً خطر الإسراف فى تقدير النتاج المحلى لا لشئ إلا أنه محلى ولأن نحكم لاشعورياً على كتابنا بمعايير أقل تدقيقاً من تلك التى نطبقها على كتاب سائر الأمم . وإن تضييقك مجال ما هو مسموح به وقصره على الموضوعات أو الأساليب المتقبلة بالفعل إنما هو تأكيد لأن ما هو أمريكى قد استقر إلى الأبد . إن الأدب الحى فى عملية تغير دائماً . والآداب الحية المتعاصرة يغير كل منها الآخر دائما - خلال كاتب أو أكثر . وتستطيعون أن تكونوا على يقين من أن الأدب الذى يكتب فى أمريكا فى الأجيال القادمة سيعفى على أى صياغات لـ « ما هو أمريكى » ، تكون قائمة على عمل الكتاب وصولاً إلى من يكتبون الآن ، وشاملة لهم .

وبين الحين والحين تحدث ثورة ما ، أو طفرة مفاجئة فى الشكل والمضمون فى الأدب . وعند ذلك فإن طريقة للكتابة - مورست لجيل أو أكثر - يجد رجال قلائل أنها قد عفى عليها الزمن ، ولم تعد تستجيب لأنماط الفكر والشعور والكلام المعاصرة . إن نوعاً جديداً من الكتابة يظهر ، ويستقبل فى البداية بالاحتقار أو السخرية . ونسمع أن التقاليد قد ضرب بها عرض الحائط ، وأن العماء أقبل . وبعد فترة يظهر أن

الطريقة الجديدة للكتابة ليست هدامة ، وإنما معيدة للخلق . فليست المسألة هى أننا قد طلقنا الماضى ، كما يحب أن يعتقد الأعداء العنيدون - وكذلك أغبى المناصرين - لأى حركة جديدة . وإنما نحن قد وسعنا مفهومنا للماضى ، وأنه على ضوء ما هو جديد نرى الماضى فى نسق جديد . وربما أمكن لنا الآن أن ننظر إلى ثورة كتلك التى حدثت فى الشعر - فى انجلترا وأمريكا على السواء ، أثناء السنوات الأربعين الأخيرة .

وفى الحديث عن حدث كهذا لابد للمرء أن يذكر أسماء . وهكذا فإنى لكى أكون عادلا ، أفسر الأمر بقولى إنى أختار أسماء كأمثلة نموذجية ، وأن الشعراء الذين أذكرهم ليسوا بالضرورة مقيمين بالترتيب الذى سترد أسماؤهم به ، وإنهم ليسوا جميعا ، بالضرورة ، متفوقين على جميع الشعراء الذين لم أذكرهم . أضف إلى ذلك أن ثمة تداخلا فى أى ثورة أدبية من هذا النوع : فبعض الشعراء المستمرين فى الكتابة بما يدعى عادة الطريقة « الأكثر تقليدية » هم من الطبقة الأولى فى بابهم ، وقد تثبت شهادة التاريخ أنهم أعلى قيمة من شعراء كثيرين كتبوا بطرق أحدث .

وفى العقد الأول من هذا القرن كان ثمة موقف غير معهود . فلست أستطيع أن أفكر فى شاعر حى واحد ، فى انجلترا أو أمريكا ، فى أوج قواه آنذاك ، كان يمكن لعمله أن يبين الطريق لشاعر شاب على ذكر من الرغبة فى مصطلح جديد . لقد كانت تلك هى نهاية العصر الفيكتورى . وقد اتجهت تعاطفاتنا ، على ما أظن ، إلى أولئك الذين يعرفون بالشعراء الانجليز فى التسعينيات ، وكانوا جميعا - باستثناء شاعر واحد - قد توفوا . وكان الاستثناء هو و . ب . ييتس الذى كان أصغر سنا وأقوى وأشد اعتدالا فى عاداته من شعراء نادى الناظمين الذين اختلط بهم فى شبابه . ولم يكن ييتس ذاته قد وجد بعد كلامه الشخصى ، فقد تطور متأخراً . وعندما ظهر كشاعر حديث عظيم حوالى عام ١٩١٧ كنا قد وصلنا فعلا إلى نقطة لم يلح لنا معها سابقاً ، وإنما معاصراً أكبر سنا ، وموضع توقير . إن ما خلفه لنا شعراء التسعينيات ، إلى جانب النغمة الجديدة لبضع قصائد لإرنست دوسون وچون ديڤدسون وآرثر سايمونز ، إنما هو التأكد من أنه قد كان ثمة ما يُتعلم من الشعراء الفرنسيين فى الحركة الرمزية - وقد كان أغلب هؤلاء الشعراء متوفين أيضا .

ولست أنوى تحديد التغير الذى حدث ، وإنما أنا لا أعدو أن أتتبع مجراه . فإن تحولا ، من النوع الذى خبرناه أثناء هذا القرن ، لا يمكن أن يُعزَى كلية إلى مجموعة واحدة من الشعراء ، والأبعد من ذلك عن الصواب أن يعزى إلى فرد واحد . وكما يحدث كثيراً فى ميادين العلم ، فإنه عندما يحدث اكتشاف جديد ، يكون مسبوقا بعدد

من الباحثين المتفرقين الذين يتصادف أن يتحسسوا طريقهم وكل منهم ، فى بداية الأمر ، يجهل مجهودات الآخرين فى نفس الاتجاه . وعند النظر إلى الوراء كثيرا ، يتعذرأن نعزو الاكتشاف إلى عبقرية عالم بمفرده . إن العلامة المشيرة point de repère التى ينظر إليها عادة وعلى نحو ملائم على أنها نقطة انطلاق الشعر الحديث هى المجموعة التى كان يطلق عليها اسم « أصحاب مذهب الصورة » فى لندن ، حوالى عام ١٩١٠ . ولم أكن موجوداً هناك . لقد كانت جماعة أنجلو – أمريكية : ولم يسو التاريخ الأدبى بعد هذه المسألة ، ولعله لن يسويها أبداً : أكانت التصويرية نفسها ، أو اسمها ، من ابتكار الأمريكى إزرا پاوند أم الانجليزى ت . إ . هيوم ؟ ويلوح أن شعراء هذه المجموعة قد جمع بينهم انجذابهم المشترك إلى الشعر الحديث فى الفرنسية واهتمام مشترك باستكشاف إمكانات التطور من خلال دراستهم لشعر العصور واللغات الأخرى . ولئن كان مذهب الصورة قد غدا معروفا فى أمريكا على نحو أسرع وأوسع نطاقاً مما كان الشأن فى انجلترا ، فإن هذا يرجع – إلى حد كبير – إلى النشاط الحمس – وإن يكن أحيانا خاطئ التوجيه – لإيمى لويل التى اضطلعت بدور مدير الإعلانات عن حركة هى ، على وجه العموم ، مهمة أساسا بسبب حفزها للتطورات التى تلتها .

أظن أنه من العدل أن أقول إن رواد شعر القرن العشرين كانوا من الأمريكيين أكثر مما كانوا من الانجليز ، عدداً وكيفاً على السواء . أما السبب فى أن الأمر قد كان كذلك ، فهو ما لابد أن يبقى محلا للرجم بالظنون . ولست إخال أنه يرجع إلى أنه قد قتل من البريطانيين عدد أكبر فى الحرب الأولى : فإن أجدر الشعراء البريطانيين الذين قتلوا فى تلك الحرب ، ممن نشرت أعمالهم ، بالذكر إنما هو – فى رأيى – أيزاك روزنبرج ، الذى كان خارج الحركة [الحديثة] . ولعل الأمريكيين الشبان ، فى تلك الفترة ، لم يفدحهم ثقل التقليد الڤيكتورى على نحو ما كان يفدح أقرانهم من الانجليز ، وأنهم كانوا أشد تفتحا على المؤثرات الجديدة ، وأكثر استعداداً للتجريب . (وعلى قدر ما لاحظت أستطيع أن أقول ، على وجه العموم ، إنه فى مجال الشعر المعاصر فإن أخطر اتجاه يتعرض له ناظمو الشعر من الأمريكيين هو الجنوح إلى التطرف وانعدام الشكل ، على حين أن أخطر اتجاه يتعرض له ناظمو الشعر من الانجليز هو الجنوح إلى التقليدية والعودة إلى النمط الڤيكتورى) غير أنى عندما أنظر إلى جيلى ، أجد أن الأسماء التى تقفز ، فوراً ، إلى الذهن هى : إزرا پاوند و و . ك . وليامز ، وولاس ستڤنز – وقد يكون لكم أن تفخروا بشاعرة من مواليد سان لوى : هى مس ميريان مور . وحتى فى الجيل الأحدث سنا بعض الشئ فإن الأسماء الأمريكية هى التى ترد على ذهنى بسهولة أكبر : كمنجز ، وهارت كرين ، ورانسوم ، وتيت . وأنا لا أختار

هذه الأسماء إلا من بين المجربين الأشد جذرية ، أما الشعراء الذين يستخدمون تكنيكا يقع فى مرحلة متوسطة فإن المبرزين منهم كثيرون هنا كثرتهم فى انجلترا - وهذا شئ جديد . ففى القرن التاسع عشر كان پو وويتمان يقفان كشخصيتين دوليتين وحيدتين ، ولكننا فى السنوات الأربعين الأخيرة ، ولأول مرة ، رأينا بنية متجمعة من الشعر الأمريكى أثرت تأثيراً كلياً فى انجلترا وأوربا .

إنى لا أعدو هنا أن أقرر ما يلوح لى حقائق مجردة ، فأثناء الثلاثينيات لاح أن المد يتحول إلى الجهة الأخرى : والشخصية الممثلة لذلك العقد هى و . هـ . أودن ، رغم أن هناك شعراء بريطانيين آخرين من نفس الجيل سيثبت خير أعمالهم - فيما أعتقد - أنه يعادله بقاء . والآن فإنى لست أدرى ما إذا كان ينبغى اعتبار أودن شاعراً انجليزياً أو أمريكياً : وقد أفادنى خط تطوره من حيث أنه زودنى بإجابة نفس السؤال الذى أحيانا ما يقال عنى ، فإنى أستطيع أن أقول : « ليكن أودن ما يكون ، فإنى إخال أنى لابد أن أكون على الطرف المقابل له » . واليوم يوجد عدة شعراء شائقين ، أحدث سنا ، فى كلا البلدين ، وقد تلقت انجلترا بعض الإمدادات ذات القيمة من ويلز . غير أن ما أريد الوصول إليه من هذه المراجعة السريعة ، هو ببساطة ما يلى : لقد كانت توجد فى عصرى مؤثرات فى كلا الاتجاهين ، وأظن أن هذا كان يمثل نفعاً متبادلا للأدب على كلا جانبى الاطلنطى . غير أن الشعر الانجليزى ، والشعر الأمريكى لا يجنحان ، نتيجة لذلك ، إلى أن يندمجا فى نمط دولى واحد مشترك ، حتى على الرغم من أن شعر اليوم ، على أحد جانبى المحيط ، قد ينم على قرابة مع شعر الجانب الآخر أشد من قرابته مع شعر جيل سبقه . ولست أظن أنه يمكن الوصول إلى تقرير مرض لما يشكل الاختلاف بين « الموروث » الانجليزى و «الموروث» الأمريكى فى الشعر ، لأنه فى اللحظة التى تخرج فيها بتعريفك ، وكلما كان هذا التعريف محدداً ، يكون من المؤكد أن يظهر شاعر ما لا يدخل فى هذا التعريف على الإطلاق ، وإن كان من المؤكد ، رغم ذلك ، أنه انجليزى أو أمريكى . وإن الموروث نفسه ، كما قلت منذ فترة طويلة ، ليتغير على يدى كل كاتب جديد ذى عبقرية . وسيظل الاختلاف أمراً غير محدد ، ولكنه سيظل . وأظن أن هذا هو ما ينبغى أن يكون : ذلك أنه لأن الشعر الانجليزى والشعر الأمريكى أمران مختلفان ، يستطيع كل منهما أن يعين صاحبه ، وأن يسهم فى التجديد اللانهائى لكليهما .

من "أهداف التربية والتعليم"(*)

(١٩٥٠)

١ - هل يمكن تعريف «التعليم» ؟

في كتاب حديث[1] مخصص لنوع المشاكل التي سأتناولها هنا أصدر كاهن معروف حكما حاولت أن أعتنقه يقول : « إنها لحقيقة لسوء الحظ أن أغلب المربين لايتجاهلون المتقحمين على الأدب بما فيه الكفاية وإنما يدعون أنفسهم يتأثرون بهم بلا داع » . والحق أنه قد مهد لهذا التحذير القاسي بجملة أقل إزعاجا . فقد لاحظ لتوه أنه « إذا تمكن علماء الطبيعة وعلماء الدين والطبيعيون والفنانون ودارسو الاتصالات الإنسانية من أن يتحدوا لكي يخلعوا عليهم (أي على المتقحمين على الأدب) امتياز الحديث فيما بينهم فقط وتحولوا معا إلى إعادة النظر فيما يكون التعليم الحقيقي وإعادة التفكير السليم القائم على الخبرة الكافية ، لقلت كمية الخلط الذهني الذي نجده في الدوائر التربوية ولتحقق المزيد من ذلك التعاون المشترك المفيد الذي يقوم بمعناه الأمثل بين أشخاص يسعون ، بمناهجهم المختلفة وسبلهم التي يكمل بعضها بعضا ، إلى الحقيقة الواحدة » . ولست على يقين مما إذا كنت سأعد ، في هذا السياق ، فنانا أو متقحما على الأدب ، ذلك أنه من المحقق أنه بين الإسهام المفيد والتقحم الجاهل قد يكون ثمة خط بالغ الضيق . ولابد لي من أن أتقبل المخاطرة إذا كنت سأقول أي شئ على الإطلاق .

إن التعليم موضوع نشعر جميعاً بأن لدينا ما نقوله عنه . فنحن جميعا قد تعلمنا إن قليلا أو كثيراً . ولدى أغلبنا شكاوى من عيوب تعليمنا . ونحن جميعاً نحب أن نلوم مربينا ، أو النظام الذي كانوا مضطرين إلى العمل تحت ظله ، على فشلنا في تعليم أنفسنا . وأحيانا ما يكون الداخل على مهنة الأدب داخلا على التدريس أيضا . وقد كنت مدرسا في مدرسة ابتدائية ، لفترة دراسية ، ومدرساً في مدرسة للفتية الصغار مدة عام : وطوال ثلاث سنوات من حياتي كنت أشرف على فصل دراسي للراشدين مرة في الأسبوع . وفي فترة من الفترات كنت مساعد مدرس الفلسفة ، أدرس

(*) من نص المحاضرات التي ألقاها بجامعة شيكاغو في نوفمبر ١٩٥٠ . ونشرت في مجلة **ميجر** (ديسمبر ١٩٥٠ ، ربيع وصيف وخريف ١٩٥١) .

(١) برنارد إيدنجزيل ، **الأزمة في التعليم** (نيويورك ، مكجرو - هيل بوك كمباني ، ١٩٤٩) .

مجموعات من الطلبة كل أسبوع وبعد ذلك بفترة طويلة صرت مسئولا عن منهج لطلبة الجامعة موضوعه - وليغفر الله لي - الأدب الانجليزى المعاصر . ولست أدرج هنا سلسلة المحاضرات العامة المتنوعة التى ألقيتها في الجامعات لأنه ليس ثمة من يطالب بأن يُمتحن فيها ، ومن ثم لا يمكن أن تعد جزءاً من التعليم وأنا لا أذكر مؤهلاتى الإسمية هذه إلا كى أؤكد إنها ، فى رأيى ، ليست مؤهلات على الإطلاق بالنسبة لمهمتى هنا .

ومنذ عامين أخرجت كتاباً عنوانه « **ملاحظات نحو تعريف الثقافة** » - وهو عنوان أعلن بعض القراء أنه مدع ومتحذلق ، وأعلن آخرون أنه برهان على تظاهر ساخر بالتواضع .

٢ - تداخل الأهداف :

حتى الآن تقبلنا قائمة الدكتور جود لأهدافه التعليمية الثلاثة باعتبارها أنسب نقطة للانطلاق : الهدف المهنى أو ، إذا نحن وضعناه فى أكثر الصيغ تواضعا ، التدريب على كسب العيش : والهدف الاجتماعى أو هو ، بعبارة الدكتور جود ، تأهيل المرء لأن يكون مواطنا ، والهدف الفردى أو هو بتعبير ماثيو أرنولد : السعى إلى الكمال . غير أننا لانستطيع أن نعرف التربية بأنها مجرد حصيلة لهذه الأنشطة الثلاثة ، لأنه إذا أريد لاصطلاح « التعليم » أن يغطى هذه الميادين الثلاثة وألا ينطبق انطباقاً كاملا على أحدها بمفرده ، فينبغى علينا أن نقدر وجود علاقة ما ، أو بالأحرى متضمنات مشتركة ، بينها بحيث أن كلا منها على حين يظل من الممكن أن يسمى تعليماً ، لا يكون فى حد ذاته هو كل التعليم ، فنحن ندرك أن اختيار سبيل للعيش محصور أولا بقدرات الفرد ، وثانيا بأنواع النشاط التى يحبذها أو يقاومها المجتمع الذى يجد الفرد فيه نفسه أو بعبارة أخرى نوع الأشياء التى يكون الناس على استعداد لأن يدفعوا للمرء راتبا مقابل قيامه بها . واختيار المعاش يتضمن نوعاً من التكيف مع الوسط الاجتماعى ، على الرغم من أن بعض الناس يرغبون فى أن يحصلوا على معاش متواضع جداً لكى يتابعوا عملاً يلوح لهم ، أكثر مما يلوح لجيرانهم ، أجدر بالاهتمام . أضف إلى ذلك أننا نلاحظ أن ثمة طرقاً لكسب العيش ليست محمودة فى حد ذاتها ولا يجمل بنا أن ندرب الناس عليها : كالأنشطة الطفيلية التى تقتات ، على أحسن تقدير ، على حماقات البشرية ، وعلى أسوأ تقدير على رذائلها . ويثير هذا قضية المعايير الخلقية بحيث تكون صيغة كسب العيش صيغة غير كافية من ناحيتين ومن ثم نمضى إلى كلا الهدفين الآخرين فى قائمتنا . وإذا نحن

جعلنا منطلقنا الصيغة التي تقول « التدريب على المواطنة » فسيتضمن ذلك التدريب على كسب العيش أو بمعنى أوسع (يشمل الأشخاص الذين مازال يوجد منهم فئة قليلة يمكنها أن تعيش على دخل لم تربحه بمجهودها) التدريب على نشاط مفيد .

بوسعنا أن نمط اصطلاح «مفيد» على نحو بالغ الاتساع بحيث يشمل الأنشطة التي تلوح للسواد الأعظم من الناس بلا جدوى تماما ، ولكنى إخال أننا ينبغي أن نتفق على أن الشخص الذى يكون – طبقاً لكل معايير القياس – عديم الفائدة تماماً للمجتمع لا يكاد يعد نتاجاً ناجحاً للتعليم . وإخال أننا ينبغي أن نتفق على أن أفضل المواطنين هم الذين يحتمل أن يطوروا « القوى والملكات الكامنة فى طبيعتهم » أو على الأقل نتفق على أن أى مجتمع لايحاول أن يمكنّ من يملكون أفضل القوى والملكات الكامنة فى طبيعتهم من أن يطوروها إنما يتصور المواطنة على نحو بالغ الضيق وخال من الامتياز ، ولن يكون مجتمعاً جديراً بأن نعلم الناس لكى يخرجوا إليه . وأخيراً فإن تنمية القوى والملكات الكامنة إنما تعتمد على متابعة الأنشطة الصحيحة – بما فى ذلك أفضل الوظائف التى يستطيع الأفراد أن يجدوها ليعيشوا منها ، كما تعتمد أيضاً على أن يجد الفرد نفسه فى مجتمع يمكن أن تغذى فيه قواه وملكاته وأن تؤتى ثمرا . وهكذا نجد أن كلا من هذه الأهداف التعليمية يفضى إلى عملية يمكن أن توصف ، فى السياق الصحيح ، بأنها «تعليم» ، رغم أننا لانستطيع أن نعرّف التعليم بأى من هذه الأهداف مستقلة . وكل من هذه الطرق يؤدى حتما إلى أحكام وقرارات خلقية تنقلنا إلى ما وراء الحدود التى نحب أن نحصر «التعليم» فى نطاقها إذا أردنا أن نتمكن من التحكم فى الموضوع .

* * *

لا أظن أن أى والدين قد نشّآ طفلهما بهدف جعله يغدو شاعراً . إن بعض الوالدين قد نشّآ أطفالهم بحيث يغدون مجرمين . غير أنه بالنسبة للوالدين الصالحين المحبين يكاد الشاعر أن يكون آخر شئ يريدان لطفلهما أن يكونه ، إلا إذا ظنّا أن هذا هو السبيل الوحيد لإنقاذه من أن يغدو مجرماً . وأظن أن الشعراء ، أثناء سنواتهم الغضة ، يبدون عادة اهتماماً باللغة والتعبير ويصدر عنهم ما يدل على ميل إلى دراسة اللغات أكثر من الميل إلى دراسة العلم ، على أن هذا ليس صحيحاً على الدوام . فأنا أعرف رجالاً لاحوا ، فى طفولتهم ، لآبائهم مبشرين بأن يصيروا من نوع همفرى ديفى أو كلارك ماكسويل ، وفجأة تحولوا باهتمامهم إلى الأدب فى سن الخامسة عشرة أو السادسة عشرة .

* * *

ونجد فى المحل الأول أن عليه عادة أن يكسب عيشه فمن الواضح أن الشعر هو المهنة التى لا يتوقع أحد أن يكسب عيشه من ورائها ولدى أغلب الناس هناك الصراع بين مطالب الوظيفة التى يجعلون منها همهم الرئيسى فى الحياة ومطالب « القوى والملكات الكامنة » . غير أن أمام الشاعر مشكلة ثلاثية ينبغى عليه أن يحلها : فعليه أن يكسب عيشه ، وعليه أن يمارس ويكمل ذاته فى الكتابة ، وعليه أن تكون له اهتمامات أخرى بالإضافة إلى ذلك . عليه أن يفعل هذا الشئ الأخير لا ليمارس قواه الكامنة فحسب ، ولا ليغدو رجلا مثقفاً ، وإنما لأنه لابد له من أن يكون ذا اهتمامات أخرى كيما يجد ما يكتب عنه . ولايكاد يوجد شكل من المعرفة لا يفيده (وذلك ، بداهة ، بالإضافة إلى المعرفة بأكبر قدر من أفضل الشعر المكتوب بعدة لغات يمكنه أن يتمثله) لأنه بدون اهتمامات ذهنية أخرى تكون خبرته بالرجال والنساء محدودة جداً شريطة أن يكون كل شئ بمثابة زاد لطاحونته ، وأن يكون ذا حب استطلاع حى إزاء ما يفكر فيه البشر ويفعلونه وأن يهتم بهذه الأشياء لأجل ذاتها . وهو مشغول دائماً بحل المشكلة التى ينبغى على كل إنسان أن يحلها لنفسه ، مشكلة ربط كل الأنشطة الإنسانية الأخرى بنشاطه الخاص . وليس بمقدوره أن يعرف ما مقدار ولا أى الموضوعات التى يفحصها سيكون مفيداً له فائدة مباشرة كشاعر . ولكن شعره سيتأثر حتماً بدراساته واهتماماته . وكلما ازداد ما يمكن تمثله ، كان ذلك أفضل . وأخيراً فإن أمامه مشكلة كسب عيشه .

٣ – الصراع بين الأهداف :

لاحظنا فيما سبق أن اصطلاح « التعليم » قد غدا أعصى على التعريف نتيجة للتغيرات الاجتماعية فى الثلاثمائة أو الأربعمائة سنة الماضية . ونستطيع أن نميز بين أربعة أوجه مهمة . ففى المرحلة الأولى كان اهتمامنا مقصوراً على تدريب أقلية صغيرة لبعض المهن القائمة على التعليم وفى المرحلة الثانية ، ومع التهذيب الذى دخل على الثقافة ، صرنا نعنى بتربية سادة مهذبين أو سراة (honnête homme) ونعنى فى الوقت نفسه بتقديم أوليات التعليم لطبقة اجتماعية أدنى . وأثناء القرن التاسع عشر انشغلت أذهان المربين إلى حد كبير بمشكلة مد نطاق منافع التعليم ، أو ما يظن أنها منافع ، بالمعنى الذى كان يفهم من كلمة التعليم ، ليشمل عدداً متزايداً من السكان . ومن الواضح أن المشكلة كانت بسيطة آنذاك : إذ كان الناس لايزالون يظنون أنهم يعرفون ما هو التعليم – إنه ما ظل قسم من المجتمع يتلقاه . وعلى قدر ما كان من الممكن تقديم هذا التعليم لأعداد متزايدة ، كان المربون يشعرون بأنهم يسلكون الطريق

السليم . غير أننا اليوم ندرك أننا اقتربنا اقتراباً كافياً من نهاية هذا الاتساع فى نطاق التعليم كيما نواجه مشكلة جديدة تماماً . إنها لمشكلة شبيهة بما حدث عند نهاية الكشوف الجغرافية . ففى القرن التاسع عشر كانت الولايات المتحدة لاتزال تتجه نحو الغرب وكانت الأمم الأوروبية ماتزال تطالب لنفسها بحقوق فى المستعمرات من أجل تكوين امبراطوريات .

والآن نجد أن مناطق التوسع الجغرافى قد انتهت – أو انتهت ، على الأقل ، بالطرق التى كانت تستخدم فى القرن السابق . وفى القرن التاسع عشر لاح أنه ليس هناك سوى مشكلة تعليم مزيد من أعضاء المجتمع . أما الآن فقد وصلنا إلى مرحلة لا نحاول فيها ببساطة أن نعلم مزيداً من الناس – وإنما نحن قد أصبحنا ملزمين بأن نزود كل إنسان بشئ يدعى تعليماً . إننا ندنو من نهاية تخومنا التعليمية . ومنذ فترة طويلة مضت قرّ قرارنا على أنه ينبغى تعليم كل إنسان كيف يقرأ ويكتب ويفك الخط . وعلى قدر ما كانت هناك أعداد كبيرة من الناس يستطيعون أن يقرأوا أو يكتبوا أو يفكوا الخط ، لم نكن بحاجة إلى أن نمعن النظر فى موضوع ما يعنيه التعليم أكثر مما ينبغى . إن كل مرحلة نمو من المراحل التى يمر بها مجتمعنا لا تجبهنا بمشاكل جديدة فحسب ، وإنما تجبهنا أيضا بمشاكل أشد صعوبة ، وبنفس المشاكل فى صور أصعب : لأن علينا الآن أن نتمشى مع نوع جديد من الأمية ، أمية أعصى كثيراً على أن يُتغلب عليها – وهى ، على وجه التحديد ، أمية ذلك القسم من السكان الذى تلقى تعليمه الأولى ولكنه صار أميا من خلال انعدام المناسبات التى يستخدم فيها ما تعلمه . وهذه الأمية الثانوية ظاهرة جديدة . وهى تتفاقم من جراء تأثير الإذاعة والصور المتحركة وحلول الصور محل الكلمات فى الدوريات الرائجة . وإنى لمقتنع بأن القراء فى انجلترا – قراء أى شئ – يمكن أن يصنفوا جزئياً على حسب حجم حرف الطباعة الذى يستطيعون أن يلقوا إليه بانتباههم . ويستطيع المرء أن يقول إن الرجل المتعلم هو الذى يمكنه أن يقرأ تقارير المناقشات البرلمانية ، وتقارير القضايا الهامة ، من بدايتها إلى نهايتها – على أن يسقط ، بطبيعة الحال ، على نحو ذكى ، ما ينبغى إسقاطه . وثمة عدد كبير ممن يمكنهم أن يقرأوا بضع فقرات إذا كان حرف الطباعة كبيراً بما فيه الكفاية . وثمة نسبة متزايدة من السكان لايمكنهم أن يقرأوا إلا رؤوس الموضوعات فى أى جزء من جريدة لا تكون مختصة بالرياضة أو بالجرائم .

* * *

٤ - قضية الدين :

وصلنا حتى الآن (فيما آمل) إلى نتيجة مؤداها أن ثمة متضمنات متبادلة بين التربية من أجل المواطنة ، بمعنى أن يغدو الإنسان كائنا اجتماعياً ، وتنمية القوى الكامنة للفرد أو ترقية « الإنسان من حيث هو إنسان » . إن الإنسان لايستطيع أن يغدو مواطنا صالحاً تماماً إلا إذا كان رجلا صالحا أيضا ، والرجل الصالح تماماً ينبغي أن يكون أيضاً مواطناً صالحاً - على الأقل بمعنى أن يعنى بمصلحة جيرانه . فالتفرقة هنا والعلاقة شبيهان بالتفرقة والعلاقة بين العمل واللعب . وإنه ليكون ثمة خطأ ما عندما لايجد الإنسان متعة في عمله . ولكي تمارس أي لعبة على الوجه الصحيح فعليك أن تبذل فيها مجهوداً .

ومهما يكن من أمر فإننا حتى لو أدركنا المتضمنات المشتركة بين المواطنة ونمو الفرد لظللنا بحاجة إلى معيار نقيس به كلا من هذين الأمرين . وعلى هذا فإننا نجنح إلى أن نجعل أيا منهما معياراً للآخر في سياقات مختلفة . إن المواطنة تكون في أحد السياقات غير محددة ، فنحن نعتبر أن من الأمور المسلم بها أنه مهما كان معناها فنحن جميعا نفهمه ، وسنكيف فكرتنا عن النمو الفردي بحيث تتلائم مع هذه المواطنة التي لم نجد لها تعريفا . وفي سياق آخر فقد نفعل عكس هذا تقريباً . فانحصارنا في إحدى وجهتي النظر يجنح إما إلى أن يجعلنا مستبدين نفرض قيوداً صارمة على ممارسة اختيار الفرد أو هواة . والاقتصار على وجهة النظر الأخرى خليق بأن يجعل منا مسرفين في الدعوة إلى الحرية نؤمن كما يؤمن بعض الناس بأن خير أشكال الحكومة هي تلك التي تحكم إلى أقل حد ممكن . وهذه الطائفة الأخيرة خليقة بأن تجنح إلى الاعتقاد بأن البشر صالحون بطبيعتهم وأنهم لو تركوا لأنفسهم فسيزدهرون ليصيروا مواطنين صالحين . أما الطائفة الأولى فإنها خليقة بأن تجنح إلى الاعتقاد بأنك تستطيع أن تجعل الناس صالحين وذلك بفرض قوانين صالحة عليهم - أو إلى الاعتقاد بأن ما يبقى من سلوك الكائن الإنساني ، بعد ما يمكن التحكم فيه من طريق التشريع ، لايهم . وفي هذه المنافسة يحتمل أن تكتب الغلبة للميالين إلى الاستبداد ،لأن السلطة طريق مختصر إلى معالجة العيوب وضروب الظلم . والسياقات التي نكون فيها أعضاء في بنية أكثر إجباراً من تلك التي نكون فيها أفراداً . ففي الحالة الأخيرة نقف بمفردنا ، وإنه لأيسر لنا أن نخضع أنفسنا لسلطة نطابق بين أنفسنا وبينها من أن نتحمل عدم انصياع الآخرين .

على الرغم من أننا قد نتفق ، عند هذه النقطة ، على أن كلا من المواطنة والنمو

الفردى متضمن فى الآخر ، فإننا نفتقر إلى معيار خارجى يمكننا أن نقيس به كلا من المواطنة والنمو الفردى لأن قياس كل منهما بالآخر سيخلفنا فى دائرة مفرغة من التعريف الوهمى نعرف فيها كل جانب بالجانب الآخر . لقد وجدنا أن « رقى الإنسان كإنسان » عبارة خاوية ، إلا إذا وجدنا إجابة مشتركة عن هذا السؤال : «ما الإنسان ؟» . والآن فإننا لانستطيع أن نتوقع أن نتفق على إجابة واحدة عن هذا السؤال . لأننا حين نصل إليه يتبين أن اختلافاتنا إنما هى – فى نهاية المطاف – اختلافات دينية . وليس من المهم أن تكون « شخصاً متدينا » أو لا تكون ، أو ما إذا كنت تدحض صراحة كل شئ تدعوه « دينا » ، إذ سيظل ثمة ضرب من الاتجاه الدينى – حتى إذا دعوته اتجاهاً لا دينياً – متضمنا فى إجابتك .

وثمة مسألتان ينبغى التمييز بينهما : وهما مكان الدين فى التعليم ومكان التعليم فى الدين . ونحن أكثر ألفة بالمسألة الأولى . أما السؤال عن مكان الدين فى التعليم فتوجد عدة إجابات عنه .

* * *

إنه لينبغى أن يكون من أهداف التعليم المحافظة على استمرار ثقافتنا – غير أنه لا الاستمرار ولا احترام الماضى يتضمن أن نقف فى مكاننا جامدين . ويجمل بنا اليوم ، أكثر مما كان الشأن فى أى وقت مضى ، أن ننظر إلى التربية والتعليم كوقاء لنا من خطأ المعاصرة الصرف . فنحن نتطلع إلى معاهد التعليم لتحفظ لنا معرفة بالماضى وفهما له . وينبغى أن يعاد تفسير الماضى بوساطة كل جيل لأن كل جيل يجلب معه تحيزاته الخاصة وضروبه الجديدة من سوء الفهم .

من «ما الذى يعنيه دانتى بالنسبة إلىّ»(*)

(١٩٥٠)

هل لى أن أشرح بادئ ذى بدء السبب فى أنى اخترت ألاّ ألقى محاضرة عن دانتى وإنما أن أتحدث حديثا تعوزه الصبغة الرسمية عن تأثيره فىَّ ؟ إن ما هو خليق بأن يلوح أثرة فى هذا التصرف من جانبى إنما هو عمل باعثه التواضع . والتواضع الذى يدعيه ليس سوى حكمة - فأنا لست دارساً لدانتى على أى نحو من الأنحاء . ومعرفتى العامة باللغة الإيطالية هى من الضآلة إلى الحد الذى آثرت معه فى هذه المناسبة وبدافع من احترامى للحاضرين ولدانتى نفسه أن أمتنع عن الاستشهاد بكلماته فى نصها الإيطالى . ولست أشعر بأن لدىّ ما أسهم به فى موضوع شعر دانتى أكثر مما قلت ، منذ سنوات خلت ، فى مقالة وجيزة لى عنه . وكما شرحت فى التصدير الأصلى لتلك المقالة ، فإنى لم أقرأ دانتى إلا مستعينا بترجمة نثرية إلى جوار الأصل . ومنذ أربعين عاماً مضت شرعت أعالج « الكوميديا الإلهية » بهذه الطريقة . وعندما كنت إخال أنى أمسكت بناصية معنى إحدى القطع التى تعجبنى على وجه الخصوص كنت أحفظها عن ظهر قلب بحيث أمكننى ، لبضع سنوات أن أنشد لنفسى قسماً كبيراً من هذه الأنشودة أو تلك ، وأنا راقد فى الفراش أو فى رحلة بالقطار . ويعلم الله ما كان ذلك خليقاً بأن يلوح عليه لو أننى كنت أترنم بأبياته بصوت مرتفع . غير أنى تمكنت بهذه الطريقة من أن أغرس نفسى فى شعره . وقد مضت الآن عشرون سنة منذ قلت كل ما تؤهلنى معلوماتى القليلة لأن أقوله عن دانتى . غير أنه لاح لى أنه قد لايكون مما يخلو من التشويق بالنسبة لنفسى ، وربما أيضاً لغيرى ، أن أحاول تسجيل الطريقة التى تمثل دينى له . ولست أظن أنى بقادر على أن أفسر كل شئ حتى لنفسى غير أنى لما كنت لا أزال بعد أربعين سنة أنظر إلى شعره على أنه أكثر المؤثرات فى شعرى الخاص إلحاحاً وعمقاً ، فإنى أود أن أقرر على الأقل بعض الأسباب التى جعلتنى أتأثر به . وربما كانت اعترافات الشعراء عما يعنيه دانتى بالنسبة لهم قد تسهم بشئ فى تذوقنا لدانتى نفسه . وأخيراً فإن ذلك هو المساهمة الوحيدة التى يمكننى أن أتقدم بها .

(*) من حديث ألقى على المعهد الإيطالى بلندن فى ٤ يوليو ١٩٥٠ .

إن أعظم الديون ليست دائماً أوضحها . وهناك ، على الأقل ، أنواع مختلفة من الدين . ونوع الدين الذى أدين به لدانتى إنما هو النوع الذى يستمر فى التراكم ، وليس هو دين فترة أو أخرى من حياة المرء . وعن بعض الشعراء أستطيع القول بأنى تعلمت الكثير منهم فى مرحلة معينة من حياتى . فأنا أستطيع أن أقول عن چيل لافورج مثلا إنه كان أول من علمنى كيف أتكلم وعلمنى الإمكانات الشعرية لمصطلحى الكلامى الخاص : إن مثل هذه المؤثرات الباكرة ، المؤثرات التى تقدم المرء ، لأول مرة ، إلى نفسه - إذا جاز لى استخدام هذا التعبير - ترجع ، فيما أظن ، إلى انطباع هو - من أحد الجوانب - تبين لمزاج قريب من مزاج المرء ، وهو - من جانب آخر - اكتشاف لشكل من التعبير يقدم مفتاحاً لاكتشاف الشكل الخاص بالمرء . وليس هذان بالشيئين المختلفين ، وإنما هما وجهان لنفس الشئ . غير أن الشاعر الذى يستطيع أن يفعل هذا للكاتب الشاب لا يحتمل أن يكون واحداً من الأساتذة العظماء . فهؤلاء الأخر أشد سموا وأشد بعدا من أن يفعلوا ذلك . إنهم أشبه بأسلاف بعيدين كادوا يؤلهون : على حين أن الشعراء الأضأل قامة ، ممن وجهوا خطى المرء الأولى ، أشبه بأخوة أكبر سناً يعجب بهم الإنسان .

ثم نجد أن من بين المؤثرات أولئك الشعراء الذين تعلم المرء منهم شيئا واحداً - ربما كان بالغ الأهمية بالنسبة له ، رغم أنه قد لا يكون بالضرورة أعظم مساهمة قدمها هؤلاء الشعراء . وإخال أنى قد تعلمت من بودلير ، أولا ، سابقة فى اكتشاف الإمكانات الشعرية - التى لم يطورها قط أى شاعر يكتب بلغتى - التى تنطوى عليها الأوجه الأشد قبحاً للمدينة الكبيرة الحديثة ، وإمكانية الاندماج بين ما هو واقعى على نحو قبيح وما هو تخيلى ، وإمكانية وضع الحقيقى إلى جانب المغرق فى الخيال . ومنه تعلمت - كما تعلمت من لافورج - أن نوع المادة التى اكتسبتها ، نوع المادة التى يكتسبها المراهق فى مدينة صناعية فى أمريكا - يمكن أن تكون مادة للشعر ، وأن منبع الشعر الجديد قد يكون موجوداً فيما كان يعَد ، حتى ذلك الحين ، مفتقراً إلى الشاعرية على نحو مستحيل ، وجديبا ، لا ينثنى ، وأن مهمة الشاعر ، فى الحقيقة ، هى أن يصنع شعراً من منابع اللاشعرى التى لم يستكشفها أحد ، وأن الشاعر ، فى الحقيقة ، إنما تلزمه مهمته بأن يحيل ما ليس بشعرى إلى شعر . إن بوسع شاعر عظيم أن يمنح الشاعر الشاب كل ما يستطيع أن يمنحه له فى أبيات بالغة القلة . وربما أكون مدينا لبودلير ، أساساً ، بنصف دستة أبيات من ديوان « أزهار الشر » Fleurs du Mal بأكمله ، وإن دلالته بالنسبة لى إنما تتلخص فى هذه الأبيات :

Fourmillante cité , cité pleine de réves,

Ou le spectre en plein jour raccroche le passant..

أيتها المدينة الحاشدة ، يا مدينة الأحلام

حيث يقبض الشبح على المار في وضح النهار ...

فقد كنت أعرف ما يعنيه ذلك ، لأنى عشته قبل أن أعرف أنى أريد أن أحيله إلى شعر خاص بى .

وقد يلوح لكم حديثى هذا بعيداً جداً عن دانتى ، ولكنى لا أستطيع أن أعطيكم أى شئ مقارب لما فعله دانتى من أجلى دون أن أتحدث عما فعله شعراء آخرون لى . وعندما كتبت عن بودلير أو دانتى أو أى شاعر آخر كانت له أهمية كبرى فى تطورى الخاص ، فقد كتبت لأن هذا الشاعر يعنى الكثير لى ، ولكنى لم أكتب عن نفسى ، وإنما عن ذلك الشاعر وعن شعره . بمعنى أن أول دافع إلى الكتابة عن شاعر عظيم إنما هو دافع العرفان ، ولكن الأسباب التى يشعر المرء من أجلها بالعرفان تلعب دوراً بالغ الضآلة فى التذوق النقدى لذلك الشاعر .

وعلى المرء ديون كثيرة ، ديون لا حصر لها ، لشعراء من نوع آخر . فثمة شعراء كانوا فى مؤخرة ذهن المرء ، أو لعلهم كانوا فيه عن وعى ، عندما كانت تواجهه مشكلة خاصة يريد حلها ، ويكون فى بعض ما كتبوا ما يوحى بطريقة لحلها . وهناك الشعراء الذين استعار منهم المرء ، معدلا بيتا من الشعر ليلا ئم لغة أو فترة زمنية أو سياقاً مختلفاً . وهناك من يظلون فى ذهن المرء باعتبارهم قد أرسوا معيار فضيلة شعرية خاصة ، كما أرسى ڤيون معيار الأمانة ، ومثلما ثبتت سافو عاطفة محددة فى العدد الصحيح والحد الأدنى من الكلمات إلى الأبد . وهناك أيضا الأساتذة العظماء الذين يشب المرء ببطء عليهم . فعندما كنت شابا كنت على راحتى مع الكتاب المسرحيين الإليزابيثيين الأدنى مرتبة ، أكثر مما كنت على راحتى مع شكسبير : لأن هؤلاء الأولين كانوا ، إذا جاز لى أن أقول ذلك ، رفاق لعب أقرب إلى حجمى . إن من معايير اختيار الأساتذة العظماء ،الذين يعد شكسبير واحداً منهم ، أن تذوق شعرهم مسألة تقتضى عمراً بأكمله ، لأنه عند كل مرحلة من النضج – وهو ما يجب أن يكون ديدن المرء فى حياته كلها – يتمكن من أن يفهم هؤلاء الشعراء فهما أفضل . وشكسبير ودانتى وهوميروس وڤرجيل من بين هؤلاء الشعراء .

تنقلت عبر بعض تنوعات « التأثير » لكى أصل إلى إيماءة ، من طريق المقابلة ، لما عناه دانتى بالنسبة لى . من المحقق أنى استعرت منه أبياتى فى محاولتى أن أعيد إخراج ، أو بالأحرى ، أن أوقظ فى عقل القارئ ذكرى مشهد من دانتى ، وبذلك أقيم

صلة بين الجحيم الوسيط والحياة الحديثة . وربما كان بمستطاع قراء قصيدتي « **الأرض الخراب** » أن يتذكروا أن مرأى موظفى المدينة وهم يتتابعون على جسر لندن ، متجهين من محطة السكة الحديد إلى مكاتبهم ، قد ابتعث هذا التأمل : «ما كنت أحسب الموت خليقاً أن يحصد هؤلاء الناس جميعاً» ، وأننى فى موضع آخر عدلت ، عمداً ، بيتا من دانتي بأن غيرته إلى : «شرعوا يزفرون ويرسلون تنهدات قصيرة قليلة» وأشرت إلى مصادرى فى الملاحظات (التى ذيلت بها القصيدة) لكى أجعل القارئ الذى تعرف على الإشارة يدرك أننى كنت أرغب فى أن يتعرف عليها ، ويدرك أنه قد كان بحيث يفوته المغزى لو أنه لم يتعرف عليها . وبعد عشرين سنة من كتابتى « **الأرض الخراب** » كتبت فى « **ليتل جيدنج** » قطعة كان المراد بها أن تكون أقرب معادل لإحدى الأناشيد فى الجحيم أو المطهر يمكننى أن أصل إليه ، إن أسلوبا أو محتوى . وبديهى أن الهدف من ذلك كان هو نفس هدفى من الإشارات إلى دانتى فى « **الأرض الخراب** » وهو أن أقدم إلى ذهن القارئ توازيا ، من طريق المقابلة بين الجحيم والمطهر اللذين زارهما دانتى ، ومشهد مهلوس بعد غارة جوية . غير أن المنهج كان مختلفا : ففى هذه الحالة عاقنى عن الإيراد أو التحوير بالتفصيل - حيث أنى لم أستبح لنفسى الحرية فى أن أستعير وأحور إلا بضع عبارات - لأنى كنت **محاكياً** . لقد كانت أول مشكلة واجهتنى هى أن أجد مقاربا للوزن الثلاثى terza rima دون تقفية . ذلك أن الانجليزية أقل امتلاء بالكلمات المقفاة من الإيطالية ، والقوافى التى نملكها هى ، على نحو من الأنحاء ، أشد نزوعا إلى التأكيد . فالكلمات المقفاة تجتذب الانتباه إلى ذاتها أكثر مما ينبغى : والإيطالية هى اللغة الوحيدة التى أعرفها التى يمكن فيها للقافية المضبوطة أن تحدث دائماً تأثيرها . أما عن كنه التأثير الذى تحدثه القافية فأمر متروك لعالم الأعصاب أكثر مما هو متروك للشاعر كى يفحصه - دون مخاطرة أن تتقحم القافية . وعلى ذلك فقد عمدت ، تحقيقاً لغرضى ، إلى تناوب بسيط بين النهايات المنبورة وغير المنبورة ، بلا تقفية ، باعتبارها أقرب سبيل لنقل التأثير الخفيف الذى تحدثه القافية فى الإيطالية . وعندما أقول هذا لا أحاول أن أرسى قانونا ، وإنما أنا لا أعدو أن أشرح كيف وُجهت ، فى موقف معين . وإخال أن الوزن الثلاثى terza rima المقفى أكثر صلاحية ، فيما يحتمل ، لترجمة **الكوميديا الإلهية** من الشعر المرسل . إذ نجد لسوء الحظ فى هذا الصدد أن البحر المختلف إنما هو طريقة مختلفة فى التفكير . إنه نوع مختلف من **الترقيم** ، لأن مواضع التأكيد ووقفات النفس لا تأتى فى نفس الموضع . لقد كان دانتى يفكر بالوزن الثلاثى terza rima ، وإنه لينبغى ترجمة القصيدة ، على أقرب نحو مستطاع ، إلى نفس شكل الفكرة فى الأصل . وهكذا نجد

أن شيئا يضيع عند الترجمة إلى شعر مرسل : رغم أننى ، من ناحية أخرى ، عندما أقرأ ترجمة بالوزن الثلاثى terza rima **للكوميديا الإلهية** ، وأصل إلى قطعة أتذكر نصها الأصلى جيداً ، أشعر دائماً بالقلق مسبقاً وذلك من جراء النقلات الضروب التى أعلم أن المترجم سيضطر إلى إجرائها لكى يجعل كلمات دانتى تدخل فى قافية انجليزية . وليس هناك نظم يتطلب من الحرفية فى الترجمة أكثر مما يتطلبه نظم دانتى ، لأنه ليس هناك شاعر يقنعنا ، على نحو أكثر اكتمالا ، بأن الكلمة التى استخدمها هى الكلمة التى يريدها ، وأنه ما من كلمة أخرى يمكن أن تحل محلها .

ولست أدرى ما إذا كان بديل القافية الذى استخدمته فى القطعة المشار إليها خليقاً بأن يكون محتملا فى قصيدة بالغة الطول بالانجليزية : ولكنى أعلم أنى شخصيا لا أستكثر أن أخصص ما بقى من حياتى لمحاولة كتابته . لأن من الأشياء الشائقة التى تعلمتها فى محاولتى محاكاة دانتى بالانجليزية : الصعوبة البالغة لمثل هذه المحاكاة . فهذا القسم من قصيدة – لا تبلغ فى الطول مبلغ أنشودة واحدة من **الكوميديا الإلهية** – قد كلفنى من الوقت والمشقة والغيظ أكثر مما كلفتنى أى قطعة كتبتها – على نفس الطول . لم تكن المسألة هى أنى ببساطة مقيد بنمط دانتى من الصور والتشبيه والمجاز . فالنقطة الأساسية هى أنه فى هذا الأسلوب العارى والمتقشف ، حيث يتعين على كل كلمة أن تكون « ذات وظيفة » ، يمكن ملاحظة أدنى غموض أو افتقار إلى الدقة فوراً . إن على اللغة أن تكون مباشرة جداً . وينبغى أن يكون البيت والكلمة المفردة منظمين بما يتمشى تماماً مع غرض الكل . وحينما تستخدم كلمات بسيطة وعبارات بسيطة فإن أى تكرار لأكثر المصطلحات شيوعاً أو للكلمات التى أنت أشد ما تكون حاجة إليها يغدو عيباً صارخاً .

ولست أقول إن الوزن الثلاثى **terza rima** ينبغى أن يستبعد من إنشاء النظم الانجليزى الأصيل ، رغم أنى أعتقد أنه بالنسبة للأذن الحديثة – أى الأذن التى تدربت أثناء هذا القرن وبالتالى تعودت على تدريب أكثر بكثير على إمكانات النظم غير المقفى – فإن من الأكثر احتمالا أن تلوح القصيدة الطويلة الحديثة ، ذات الشكل المقفى المقرر ، أشد رتابة وصناعية عما كانت خليقة بأن تلوح عليه للأذن منذ مائة عام مضى . غير أنى على ثقة من أن ذلك لا يتسنى إلا فى قصيدة طويلة إذا كان الشاعر لا يستعير إلا الشكل فقط ، ولا يحاول تذكرة القارئ بدانتى فى كل بيت وعبارة ، وثمة قصيدة واحدة فى القرن التاسع عشر يلوح أنها ، فى بعض اللحظات ، تناقض هذا ، ألا وهى قصيدة « **انتصار الحياة** » . وقد كنت خليقاً بأن أشعر أنى مدعو اليوم إلى أن أشير إلى شلى على أية حال ، لأن شلى هو الشاعر الانجليزى الذى كان تأثير دانتى

ملحوظاً فيه أكثر مما هو الشأن مع أى شاعر آخر . ويلوح لى أيضا أن شلى يؤكد انطباعى بأن تأثير دانتى ، حين يكون قوياً حقيقة ، إنما هو تأثير **تراكمى** : بمعنى أنك كلما تقدمت فى السن ، قويت سيطرته عليك . لقد كانت قصيدة « **انتصار الحياة** » ، وهى أعظم تحية مزجاة من شلى إلى دانتى ، آخر قصائده العظيمة . وأظن أيضا أنها أعظمها . لقد تركها ناقصة ، وإنها لتنكسر على نحو مفاجئ فى منتصف بيت ، ويتساءل المرء عما لو كان بمقدور حتى شلى أن يبلغ بها خاتمة ناجحة . والآن فإن تأثير دانتى واضح فى قصائده قبل ذلك ، وهو أوضح ما يكون فى «**أنشودة إلى الرياح الغريبة**» ، حيث نجد – منذ البداية – صورة أوراق الشجر التى تدور فى مهب الريح .

كمثل أشباح ممتحنة ، من ساحر تفر

وهى صورة قد كانت خليقة بأن تكون متعذرة لولا الجحيم – الذى نجد فيه أن المظاهر المتنوعة لـ « الرياح » والأحاسيس المتنوعة لـ « الهواء » مهمة كأوجه «النور» فى الفردوس . وفى قصيدة « انتصار الحياة » ، على أية حال ، لا إخال أن شلى كان يرمى إلى مثل هذا الاقتراب الوثيق من اقتصاد دانتى على نحو ما كنت أرمى ، فقد ترك لنفسه كل موارده الضخمة من الكلام الشعرى الانجليزى . ومع ذلك ، فإن شلى ، بسبب قرابته الطبيعية إلى خيال دانتى الشعرى، وتشربه شعره (ولا حاجة بى إلى أن أذكركم بأن شلى كان يجيد الإيطالية ، وكان على معرفة واسعة ووافية بكل الشعر الايطالى حتى عصره) قد ألهم ذهنه بعضا من أعظم الأبيات فى الانجليزية ، وأكثرها دانتية . ولابد لى من أن أورد قطعة ، خلفت فىّ تأثيراً لا ينمحى ، عبر ما يربو على خمس وأربعين سنة خلت .

وإذا اخترقنى حتى الفؤاد هذا الموكب الحزين ،

قلت لنفسى تقريباً – « ما عسى هذا أن يكون ؟

شكل من ذاك الذى داخل العربة ؟ ولم – »

قد كنت بحيث أضيف – « أكل ما هنا خطأ ؟ »

لكن صوتا أجابنى – « الحياة ! » فاستدرت ، وعرفت

(إيه أيتها السماء ، رحمة بمثل هذا الشقاء !)

أن ما خلته جذراً عجوزاً نابتا

على نحو شائه غريب من جانب التل ،

كان على التحقيق أحد أولئك الطاقم المضلل ،

وأن العشب الذى خلته يتدلى واسعاً

أبيض ، لم يكن سوى شعره النحيل الذى فقد لونه

وأن الفجوتين اللتين حاول عبثا إخفاءهما

كانتا أو كانتا فيما مضى عينين

* * *

توقف ؟ وقبل أن يمكنه استئناف كلامه ، صحت :

« أولا ، من أنت ؟ » – « قبل ذاكرتك »

خفت وأحببت وكرهت وعانيت وفعلت ومت

ولوأن الشعلة التى أضاءت بها السماء روحى

زودت بغذاء أنقى

لما ورث الفساد الآن كثيراً

ما كان ، يوماً ما ، روسو – ولا لطخ هذا القناع

ما كان يخلق به أن يزدرى ارتداءه ...

حسن ، إن هذا أفضل مما يسعنى أن أكتبه . ولكنى أورده كواحد من التحيات الفائقة لدانتى فى اللغة الانجليزية ، لأنه يشهد بما فعله دانتى – أسلوباً وروحاً – لشاعر انجليزى عظيم . وعرضا فإن فيه تعليقاً بالغ التشويق على روسو . وإنه ليكون من الشائق – وإن يكن عقيماً – أن نتابع دلائل دين شلى لدانتى أكثر من ذلك . حسب من يعرفون المنبع أن نورد لهم أول ثلاثة من الأبيات التمهيدية لقصيدة «إبيسيكيديون » Epipsychidion .

أى أغنيتى ، أخشى ألا تجدى سوى القلائل .

الذين يلائمهم فهم استدلالك العقلى

فإنك إنما تعالجين أموراً صعبة .

أظننى قد أوضحت ، على أية حال ، أن الدين الهام لدانتى لايتمثل فى استعارات أو تحويرات أى شاعر لدانتى ، ولا هو من تلك الديون التى لا تحدث إلا عند مرحلة

معينة من تطور شاعر آخر . ولا هو يوجد فى تلك القطع التى اتخذه المرء فيها قدوة تحتذى . والدين الهام له لا يتمثل فى صلته بعدد المواضع فى كتابات الإنسان التى يستطيع الناقد أن يضع إصبعه عليها ويقول ، هنا وهناك ، إنه كان يكتب شيئا ما كان ليستطيع أن يكتبه لو لم يكن دانتى ماثلا فى ذهنه . ولست أريد أن أتحدث الآن عن أى دين قد يكون المرء مدينا به لفكر دانتى أو لوجهة نظره فى الحياة أو للفلسفة واللاهوت اللذين يضفيان شكلا ومحتوى على **الكوميديا الإلهية** . فهذه مسألة أخرى وإن لم تكن منبتة الصلة بمسألتنا بحال من الأحوال . ومن بين ما يتعلمه المرء – ويستمر فى تعلمه – من دانتى ، أود أن أبرز ثلاث نقاط .

فالنقطة الأولى هى أنه من بين الشعراء البالغى القلة الذين يتمتعون بنفس المكانة ليس هناك شاعر ، ولا حتى ڤرجيل ، كان دارساً لـ **فن** الشعر أشد انتباها ولا ممارسا لـ **الصنعة** أشد تدقيقاً وحرصاً **ووعيا** . ومن المحقق أنه ليس هناك شاعر انجليزى يمكن مقارنته به فى هذا الصدد ، لأن الصناع الأكثر وعياً – وأنا أفكر فى المحل الأول فى ملتون – كانوا شعراء أشد محدودية منه بكثير ، وبالتالى كانوا أشد محدودية فى صنعتهم أيضا . وأن يدرك المرء على نحو متزايد معنى هذا ، خلال سنوات حياته ، لدرس معنوى فى حد ذاته . ولكنى أستمد منه درسا آخر هو درس معنوى بدوره . فإن كل دراسة وممارسة دانتى يلوح لى أنها تعلمنا أن الشاعر ينبغى أن يكون خادماً للغته أكثر منه سيداً لها . وهذا الحس بالمسئولية واحد من علامات الشاعر **الكلاسيكى** بالمعنى الذى حاولت أن أعرف به كلمة «كلاسيكى» فى موضع آخر عند حديثى عن ڤرجيل . ويستطيع المرء أن يقول عن بعض الشعراء العظماء ، وعن بعض الشعراء العظماء من الانجليز على وجه الخصوص ، إن عبقريتهم منحتهم امتياز **امتهان** اللغة الانجليزية ليطوروا معجماً متفرداً ، بل ومتطرفاً ، إلى الحد الذى لا يكون معه ذا فائدة لمن يلونهم من الشعراء . ويلوح لى أن دانتى يشغل مكانا فى الأدب الإيطالى – لا يشغله ، فى هذا الصدد ، سوى شكسپير فى لغتنا – ويتمثل فى كونهما يجسدان روح اللغة ، متمشين شخصياً ، أحدهما على نحو أشد وعياً والآخر على نحو أقل وعياً ، مع ما حدسا أنه إمكاناتها . وإن شكسپير نفسه ليستبيح حريات لا تبررها سوى عبقريته ، حريات لا يستبيحها دانتى ، الذى يساويه عبقرية ، لنفسه . فأن يخلف المرء للأجيال التالية لغته الخاصة ، أشد تطوراً وأكثر رهافة ودقة مما كانت عليه قبل أن يكتب بها – ذلك هو أعلى إنجاز يمكن للشاعر أن يحققه كشاعر . بديهى أن الشاعر المتفوق حقيقة يجعل الشعر أيضاً أصعب على من يلونه ، ولكن الحقيقة البسيطة المتمثلة فى تفوقه ، والثمن الذى ينبغى على أى أدب أن يدفعه فى مقابل أن ينتج رجلا مثل دانتى أو

شكسـبيـر ، هوأنه لا يمكن له أن ينتج أكثـر من رجل **واحد** [من هذا النوع] ولابد للشعراء التالين من أن يجدوا شيئا آخر يفعلونه ، وأن يرضوا بالا إذا كانت الأشياء المتروكة لهم كي يؤدوها أدنى مرتبة . غير أنى لا أتحدث عما يقوم به الشاعر الفائق – أى أحد هؤلاء القلائل الذين لا يكون الكلام المتداول لشعب من الشعوب ، ذى لغة عظيمة ، هو ما هو بدونهم – لمن يلونه من الشعراء ، أو عما يحول بينهم وبين القيام به ، وإنما أتحدث عما يقـوم به لكل إنسان ، بعـده ، يتحـدث تلك اللغـة ، وتكون هى لسانه الأم ، سواء كان شاعراً أو فيلسوفاً أو سياسياً أو حمالا فى محطة سكة حديد .

وهذا هو أحد الدروس : إن الأستاذ العظيم للغة ينبغى أن يكون خادمها العظيم . والدرس الثانى الذى يعلمه لنا دانتى – وهو درس لا يستطيع أن يعلمه أى شاعر آخر فى أى لغة معروفة لدىّ – إنما هو درس **اتساع المدى الوجدانى** . وربما كان خير سبيل للتعبير عن ذلك هو استخدام مجاز الطيف أو سلم النغم . وباستخدام هذه الصورة ربما كان لى أن أقول إن الشاعر العظيم لا يجمل به فقط أن يدرك ويميز ، على نحو أوضح مما يستطيعه سائر الرجال ، الألوان أو الأصوات الواقعة فى نطاق الإبصار أو السمع العاديين ، وإنما يجمل به أن يدرك الذبذبات التى تجاوز مدى الأناس العاديين ، وأن يتمكن من أن يجعل البشر يرون ويسمعون المزيد من كل ناحية على نحو يفـوق ما كان بمقدورهم أن يروه دون معـونته . إن لدينا على سبيل المثال فى الأدب الانجليزى شعراء دينيين عظماء ، ولكنهم – بالمقارنة بدانتى – **متخصصون** . فهذا هو كل ما يقدرون عليه . ولما كان دانتى يستطيع أن يفعل كل شئ آخر ، فإنه – لهذا السبب – أعظم شاعر « دينى » رغم أن تسميته «شاعراً دينياً» خليقة بأن تكون تقليلاً من عالميته . إن **الكوميديا الإلهية** تعبر عن كل شئ فى طريق الوجدان الذى يستطيع الإنسان أن يخبره من قنوط الفساد إلى رؤيا الغبطة . وعلى ذلك فإنها تذكرة مستمرة للشاعر بالتزامه أن يرتاد وأن يجد كلمات لما لا يعبر عنه وأن يقتنص تلك المشاعر التى لا يستطيع الناس حتى أن يشعروا بها لأنهم لا يملكون كلمات تعبر عنها ، وهى – فى نفس الوقت – تذكرة بأن مستكشف ما وراء حدود الوعى المألوف لن يتمكن من أن يعود ليخبر بنى وطنه بما رآه إلا إذا كان طوال الوقت محكماً قبضته على الحقائق التى يعرفونها سلفاً .

وهذان الإنجازان اللذان حققهما دانتى لا ينبغى التفكير فيهما على أنهما منفصلان أو قابلان للانفصال . فإن مهمة الشاعر ، فى جعله الناس يدركون ما لايدرك ، تتطلب موارد هائلة من اللغة ، والشاعر بتطويره اللغة وإثرائه معانى الكلمات وإبانته عما تستطيع الكلمات أن تقوم به إنما يوفر لغيره رقعة من الأجواء والإدراك

أكبر بكثير ، لأنه يمنحهم الكلام الذى يمكن لهم أن يعبروا به عن المزيد . وإنما أنا لا أعدو أن أقترح ، على سبيل المثال ، ما فعله دانتى من أجل لغته – ومن أجل لغتنا ، حيث أننا قد أخذنا الكلمة ، وأضفينا عليها الطابع الانجليزى – وذلك من خلال فعل trasumanar .

إن ما قلته لتوى ليس منبت الصلة بالحقيقة – وهى فى نظرى حقيقة لا نزاع عليها – الماثلة فى أن دانتى ، أكثر من كل الشعراء الآخرين فى قارتنا ، هو أكثرهم أوربية . إنه أقلهم إقليمية – ومع ذلك فإن هذا التقرير ينبغى وقايته فوراً بأن نقول إنه لم يغد « أقل إقليمية » بكونه قد كفّ عن أن يكون محلياً . فليس هناك من هو أكثر محلية منه ، ولا ينسى المرء قط أن فى شعر دانتى الكثير مما يفر من أى قارئ ليست لغته هى الإيطالية : ولكنى إخال أن الأجنبى أقل **وعياً** بأى ثمالة لا مفر من أن تفلت منه إلى الأبد مما هو الشأن مع أى منا عند قراءته أى أستاذ آخر للغة ليست لغتنا . إن إيطالية دانتى تغدو على نحو ما **لغتنا** ، وذلك من اللحظة التى نبدأ فيها فى محاولة قراءته ، وإن دروس الصنعة والكلام واستكشاف الحساسية إنما هى دروس يستطيع أى أوربى أن يحفظها عن ظهر قلب ، ويحاول أن يطبقها على لغته .

أدب السياسة

(١٩٥٥)

(من محاضرة ألقيت فى غداء أدبى
نظمه اتحاد المحافظين بلندن فى ١٩ أبريل ١٩٥٥)

ليست هذه هى المرة الأولى التى أدرك فيها (حيث إنى كنت أدرك ذلك منذ بعض الوقت) كم يكون طيشا منى أن أقبل دعوتكم للحديث على هذا الغداء الأدبى : وقبولى لهذه الدعوة ليس إلا برهانا آخر جديداً على حقيقة كان يجمل بى أن أتعلمها من الخبرة وهى أن بوسع المرء أن يواجه أى خطر تقريباً بشجاعة ، بل وأن يغازله عابثاً ، على قدر ما يكون هذا الخطر بعيداً . وقد كان تهورى فى هذه المناسبة مزدوجاً ، فعلى حين أنى لا أفترض أن كل شخص فى هذه الغرفة متحدث عام بارع فإننى أعدّ من الأمور المسلم بها أن أولئك الذين لا يتمتعون بهذه الموهبة هم على الأقل مستمعون مدربون ذوو مقاييس مرتفعة عما ينتظرونه من طريقة الخطابة . ورجل الأدب ، إذ هو بعيد عن أن يكون مؤهلا لاعتلاء المنصة والمنبر ، أكثر تعرضا لأن يكون متحدثاً تعوزه البراعة ويكون على راحته نسبياً – ونسبياً فقط – عندما لايكون قد أعد أفكاره فحسب وإنما الكلمات التى سيقولها أيضا ، كما هو الشأن معى اليوم . وثانيا فقد كنت طائشا عندما قبلت أن أظهر فى دور وسياق غير مألوفين . وقد كان ذلك بطبيعة الحال خليقاً بأن يزيد من حجم جمهورى : إذ من المحتمل جدا أنكم ، فى هذه اللحظة ، تستشعرون هزة جمع يحتشد ليراقب رجلا يقوم بغطسة من ارتفاع عال جداً ، على حين سرت الإشاعات بأنه لا يعرف السباحة . وإنى لآمل أن أخيب ظنكم (فى هذه النقطة) ولكنى أنا نفسى لا أعلم ما إذا كانت رأسى بعد انحسار الرذاذ عنها سوف تظهر من تحت الماء أم لا .

ربما يكون بعض الانفعال وسوء الفهم قد نبعا من العنوان الذى أعلن عنه أصلا لهذه المحاضرة ، مما أدى بمحرر عمود فى جريدة يومية إلى أن يقول متعجباً :

«إن مستر إليوت ، الذى يكتب مسرحياته شعراً ، قد بدأ يتحول إلى السياسة ، وقد ظل بعيداً عنها حتى الآن » ، حسناً ، إنى أنتوى أن أظل مهتماً بالسياسة دون أن

يزيد هذا الاهتمام مثقال ذرة عن اهتمامى بها فى بعض كتاباتى النثرية السابقة التى ربما تكون قد فاتت هذا الكاتب البالغ التقدير لمسرحياتى .

إن العنوان الذى أوردته أولاً إنما هو عنوان جيد لشخص ما- ولا أخص نفسى . وفى وقت متأخر من اليوم أدركت أن العنوان قد جثم ، وأنه لابد لى أن أدفعه من مجثمه . وأتذكر خبرة من بضع سنوات خلت ، عندما وافقت على أن ألقى محاضرة فى نيس . ففى مراسلاتى مع رئيس الجمعية التي كنت سأتوجه إليها بالخطاب لاحظت أنى ، إذ لم أكن أدرى أى نوعى الجمهور أنتظر ، أجد نفسى ، فى صدد اختيار موضوع ، واقعاً بين سكيلا وخاربديس . وقبل أن أحزم أمرى على الموضوع الذى سأتحدث عنه أعلن فى نيس أنى سأتحدث عن موضوع سكيلا وخاربديس . وبعد ذهول لحظة فكرت - ولم لا ؟ إن أى موضوع تقريباً يمكن أن يعالج تحت ذلك العنوان . إن سكيلا وخاربديس عنوان عام على نحو مبهج ، يثير حب الاستطلاع بغموضه . ومن ناحية أخرى كان موضوع علاقة الفلسفة السياسية بممارسة السياسة دقيقاً على نحو مخيف . إنه موضوع يتطلب كل العلم والعمق والفصاحة الهادرة لفيلسوف من نمط مستر إيزايابرلين . أما عنى فلست أنا من أمثال هؤلاء الثقات . إنى مجرد رجل أدب يعتقد أن الأسئلة التى يثيرها قد تكون أحياناً ذات تشويق ، حتى إذا كانت الأجوبة التى يمكنه تقديمها مما لايؤبه له . وكرجل أدب لم يكن لى قط دور فى السياسة غير دور الناخب - وهو دور ماش ، ودور القارىء - وهو دور جالس .

وهكذا فلأدن من موضوعى بأن أتساءل : ما أدب المحافظة ؟ أى ما الكتابات « الكلاسية » فى اللغة الإنجليزية التى يفترض فى أى محافظ مفكر أن تكون له بعض المعرفة بها ، كتابات المؤلفين المفروض أن عملهم يقدم فهماً لكنه المحافظة ؟ ثمة أسماء أربعة نستطيع جميعاً - دون أى تلقين - أن نكررها بشكل جماعى ، لأنها تظهر معا باستمرار . وهى تفضى ، فى الملحوظة الببليوجرافية ، إلى ذلك الكتيب الجدير بالاعجاب : **المحافظة** الذى كتبه لورد هيوسيسل ؛ كما كان وقتذاك عام ١٩١٧ لمكتبة جامعة البيت . إنها ، بطبيعة الحال ، أسماء بولنبروك وبيرك وكولردج ودزرائلى .

والآن أيمكن للمرء أن يجمع بين أربعة رجال فى ميدان فكرى واحد أكثر اختلافاً من هؤلاء ؟ إن الشئ الوحيد الذى من الواضح أنهم يشتركون فيه هو أن كلا منهم كان بطريقته الخاصة أستاذاً للنثر ، لا يمكن أن يتجاهل عمله دارس الأدب الإنجليزى أكثر مما يمكن أن يتجاهله دارس السياسة . لقد كان لكل من هؤلاء الرجال إحساس بالأسلوب - وهذا شئ أكبر من مجرد حيلة يعرف بها كيف يكتب . وهذا كله خير : أن

يكون التقليد المحافظ هو فى الوقت ذاته تقليداً للكتابة الجيدة ، ولكنه قد يلوح من ناقلة القول . وعندما ننظر إلى بولنبروك نجده لا يكاد يكون قدوة لذلك التفانى فى العقيدة المسيحية والأخلاق المسيحية الذى دعا إليه لورد هيوسيسل ، مصيباً تماماً . وبيرك مفكر مسيحى بالتأكيد ، أما كولردج فكان لاهوتيا مبرزا فضلا عن أنه فيلسوف . ودزرائلى أيضا يستحق النجاح بدرجة مقبول ، برغم أن مناصرة الكنيسة هى النقطة الوحيدة التى أشعر عندها بأنى أكثر تعاطفاً مع مستر جلادستون . أما عن مبادئهم السياسية فإن المواقف التى وجد فيها الثلاثة منهم ممن مارسوا السياسة أنفسهم كانت بالغة الاختلاف . والحق أن بولنبروك كان قبل - محافظ إذا اتفقنا مع أولئك الذين لا يشتقون المحافظة ذاتها إلا من اندماج لعناصر التورى والويج ، راجع - إلى حد كبير - إلى تأثير الثورة الفرنسية فى عقل بيرك . وبيرك ، كما لوحظ كثيراً ، قد فاه بأهم تقريرات للعقيدة المحافظة أثناء مجادلات جارية . أما دزرائلى فقد أوصل أفكاره خلال رواياته ، كما في البرلمان . أما عن كولردج فقد كان أقرب إلى رجل من طرازى ، يختلف عنى أساساً فى أنه كان - بدرجة هائلة - أغزر علما وأكثر نشاطاً وتمتعاً بعقل أشد قوة وحذقا .

وهكذا نلاحظ أنه فى حالة ثلاثة من هؤلاء الكتاب كانت فلسفتهم تقتات على خبرتهم السياسية . وكان الرابع فيلسوفاً لا خبرة له بالسياسة . فماذا نستخلص من هذا التباين ، و أى أصول مشتركة يمكن استخلاصها من عمل هؤلاء الرجال المختلفين ، وهم يكتبون فى مثل هذه الظروف المختلفة ؟ أميل إلى الاعتقاد بأن صعوبة الإجابة عن هذا السؤال أمر طيب . ولئن وجدتمونى - فى محاولتى تقديم أسباب لاعتقادى - أهبط إلى مستوى الأقوال الرثة الشائعة ، فآمل أن تعزوا هذا إلى بساطتى وانعدام خبرتى . أما إذا أدنتمونى - من ناحية أخرى - بأنى أقول لغوا فإنى لا أطلب منكم رحمة على الإطلاق .

وأجرؤ على أن أطرح افتراضا مؤداه أن التفكير السياسى - أى التفكير المعنىّ بالأصول الباقية - إن وجدت - الكامن تحت الاسم الحزبى ، يمكن أن يسلك خطين من النمو متضادين . ففى البداية ، قد يكون ثمة بنية عقيدية ، وربما عمل كنسى ، وفرقة من المكرسين خرجت لنشر هذه العقيدة وتعميمها ، خلال توسلها الوجدانى إلى ذوى الغرض والمنزهين عن الغرض ، ثم هى تحاول - كحزب سياسى - أن تحقق برنامجا قائما على العقيدة . وقبل أن تصل إلى وضع الحكم ، تكون قد تصورت حالة للمجتمع نهائية ، تقدم عقائدها معالمه الخارجية . هنا تكون النظرية سابقة على الممارسة كلية .

بيد أن الأفكار السياسية قد تخرج إلى حيز الوجود بعملية مضادة . فقد يجد حزب سياسى أنه كان له تاريخ قبل أن يعى تماماً أو يتفق على عقائده الخاصة الباقية . وربما يكون قد توصل إلى تشكيله الفعلى من خلال سلسلة متتابعة من التحولات والتكيفات استغنى فيها عن بعض القضايا ونشأت قضايا جديدة . أما ما هى عقائده الأساسية ، فذاك ما لا يحتمل أن يتضح إلا من خلال الفحص الحريص لسلوكه طوال تاريخه ، وفحص ما قالته عقوله الأكثر تفكراً وفلسفية بالأصالة عنه : وليس بوسع شئ سوى المعرفة التاريخية الدقيقة والتحليل الحصيف أن يفرق بين الباقى والزائل ، بين تلك العقائد والأصول التى لابد له ، وفى كل الظروف ، من الحفاظ عليها ، وإلا كشف عن غشه ، وتلك التى تستدعيها ظروف خاصة ، فلا تفهم وتبرر إلا على ضوء تلك الظروف .

ومن بين هذين النمطين يلوح لى أن الثانى هو الأقرب إلى أن يراسل إيثار بيرك العضوى على الآلى : بيد أن لكل منهما أخطاره التى ينفرد بها .

لست أنوى أن أغوص فى مجادلات الجبرية التاريخية . إن للجبرية جاذبية وجدانية قوية . ومن الغريب أنها تستطيع أن تتوسل إلى طراز الذهن نفسه الذى يؤمن بإمكانات التخطيط إلى غير حد . ويلوح أن الجبرية تقدم تشجيعاً كبيراً وأحياناً سبيلا إلى القوة وأحيانا ، لمن يمكنهم أن يقنعوا أنفسهم بأن ما يريدون له أن يحدث سوف يحدث على أية حال ، ولمن يحبون أن يشعروا بأنهم يتحركون مع التيار . وقد سمعنا جميعا – المرة تلو المرة – أن الحرية لا توجد إلا فى تقبل الضرورة – برغم أنه من الطبيعى أيضا للعقل الإنسانى أن تتجه شكوكه إلى أن ثمة شركا فى هذا ، فى مكان ما . ولكن ينبغى أن يكون واضحاً أيضا لكل إنسان ، من خبرته الشخصية ، أنه ليس ثمة صيغة للتنبؤ المعصوم من الخطأ ، وأن كل شئ نفعله سوف تكون له عواقب لا يمكن التنبؤ بها ، وأنه كثيراً ما تنتهى أكثر مغامراتنا تبرراً بكارثة ، وأحيانا ما تؤتى أكثر أغلاطنا ابتعاداً عن العقل أسعد النتائج ، وأن كل إصلاح يؤدى إلى ضروب جديدة من إساءة الاستخدام ، ما كان ليمكن التنبؤ بها ، ولكنها لا تبرر بالضرورة أن نقول إن الإصلاح ما كان ينبغى القيام به ، وأنه علينا باستمرار أن نكيف أنفسنا مع الجديد وغير المتوقع ، وأننا نتحرك دائما إن لم يكن فى ظلام ففى شفق ، برؤية يعتورها النقص ، نخطئ باستمرار هذا الشئ فنظنه ذاك ، ونتخيل عقبات بعيدة حيث لا يوجد شئ ، ولا نعى وجود تهديد مهلك فى متناول أيدينا . هذه هى المغامرة التى لا نهاية لها كما يسميها فردريك سكوت أوليفر .

وعندما يجد حزب ملتزم بعقيدة لا تقبل التغيير نفسه فى مركز قوة ، فقد يحدث أمران . سيمارس القادة الذين تعلموا من خبرتهم براعتهم فى العثور على أسباب لتأجيل ذلك الجزء من برنامجهم الذى يرون أنه غير عملى ، أو إثبات أن ما يلوح تغيراً إنما هو نمو منطقى . وفى الشرق يفترض ، على ما أعتقد ، أن ماركس قد كان خليقا أن يوافق ، ولينين أن يطبق كل ما عمل - إلى أن تصطنع السياسة المضادة رسمياً . والبديل لمثل هذه اللدونة هو يعقوبية المُنظر العنيد ، المستعد لأن يدمر كل شئ ، بدلا من أن يعدل النظرية فى مواجهة الواقع .

وعلى حين أن وجهة النظر التى ذكرتها لتوى معرضة لخطرين بديلين هما : عدم التكيف ، أو التكيف من طريق الحيلة ، ما دامت قد ألزمت نفسها مبادئ لا يسعها أن تنبذها ، فإن الخطر الذى يهدد وجهة النظر الأخرى لا يقل عن ذلك جسامة : إنه خطر الإسراف فى التحول ، والتكيف على نحو لا نهائى ومجامل مع الظروف المتغيرة إلى الحد الذى يجعلها تدحض ذاتها ، إذ لا تلقى بالا إلى المبدأ . إن معرفة ما تسلمه ، وما الذى تتشبث به ، وكذلك بالتأكيد التعرف على موقف الاختيار الحرج عندما ينشأ ، فن يتطلب من الخبرة والحكمة والبصيرة ما لا يسعنى معه أن أحسد تلك الشخصيات العامة - من أى حزب - التى قد تدعى ، فى أى لحظة ، إلى اتخاذ قرارات خطيرة ، والتى قد تنال - فى الوقت الملائم - لوم الخلف ، إما بوصفها مترفضة أو انتهازية . وكما أن السياسة التى من النمط الأول بحاجة دائما إلى مراجعة عقائدها وأفكارها المتقبلة على ضوء الخبرة ، لأنها بغير ذلك تتعرض لخطر العمل على أساس من أصول دحضت ، كذلك تحتاج السياسة التى من النمط الآخر - بين الحين والحين - إلى أن تعيد فتح التساؤل عن أصولها الباقية ، وتراجع أعمالها على ضوء هذه الأصول . لأن الباقى والزائل ينبغى أن يفرق بينهما - من جديد - كل جيل .

فى مقالة قرأتها حديثا عن موضوع النزعة المحافظة فى أمريكا ذكر الكاتب نقطة استوقفتنى بقوة مؤداها أن المحافظين حقا فى ذلك البلد ، فى الفترة الأخيرة ، لم يكن فيهم من هو بالسياسى : وإنما هم المراقبون الفلسفيون والأخلاقيون ، وكثيراً ما تجدهم فى مراكز أكاديمية . وكل الأسماء التى أوردها كانت تقريباً لرجال عرفتهم ، أو كنت أعرف أعمالهم : رجال من طراز پول مور وإرڤنج بابت فى الجيل الأخير ، ومن بين الأحياء : القس ب . أ . بل والأستاذ نسبت من كاليفورنيا . وإذا كان الكاتب - وهو ذاته أمريكى - مصيباً ، فليست هذه بالحالة الصحية إلا أن تغدو آراء هؤلاء الكتاب أوسع انتشاراً وأن تترجم وتعدل وتكيف - بل تمزق إلى أفعال . ويلوح لى أنه

يوجد فى المجتمع الصحيح تدرج للأنماط بين الفكر والفعل . فعلى أحد الأطراف هناك المتأمل المحايد ، العقل النقدى المعنىّ باكتشاف الحقيقة لا بإذاعتها ، والأقل اهتماماً بترجمتها إلى فعل . وعلى الطرف الآخر هناك ممارسة السياسة ، الرجل المزود - على الرغم من لا مبالاته نسبياً بالأفكار العامة - بإدراك فطرى جيد ، وشعور وخلق صائبين يدعمهما النظام والتربية . وبين هذين الحدين المتقابلين ثمة مجال لعدة تنوعات ، وعدة أنواع من التفكير السياسى ، بيد أنه لا يجب أن يكون ثمة خرق للاستمرار بينهما .

وفى الوقت ذاته فإنه مما يعدل ذلك خيراً لكل امرئ يفكر أساساً فى السياسة أن يعترف بقدراته وحدوده الخاصة ، وألا ينغمس فى كل نوع من النشاط ، تلك الأنشطة التى تمتد مما ندعوه بالتفكير الفلسفى إلى ما ندعوه بالفعل . ومع ذلك فنحن جميعا نزداد فهما لوظيفتنا فى المجتمع إذا اختلطنا برجال مختلفى الوظائف عن وظائفنا . وإن الرجل الذى لا يعدو عمله أن يكون التفكير والكتابة خليق أن يؤدى هذا العمل على نحو أفضل إذا كان له بعض اختلاط بمجتمع من عملهم توجيه السياسة واتخاذ القرارات - تماماً كما يجدر بالمشرع أن يضع نفسه فى زاوية نظر أولئك الذين ينفذون تشريعاته ، ووجهة نظر أولئك الذين يتحملونها . واضح أن ثمة أخطاراً على المجتمع تنبع من تقسيم الوظائف على نحو حاد إلى الحد الذى لايعود من الممكن معه لرجال إحدى الحرف أن يفهموا عقل رجال حرفة أخرى ومزاجهم . وإذامضينا إلى النقطة التى نتغياها على نحو أكثر مباشرة فسنجد أن التقليد السياسى الذى سيطر فيه المُنَظر على رجل العمل ، والتقليد الذى تصاغ فيه الفلسفة السياسية أو يعاد تقعيدها لكى تلائم مطالب مجموعة حاكمة وتبرر سلوكها - قد يستويان فى وبال النتائج .

ذهبت إلى أنه لا ينبغى أن يكون ثمة انفصال كامل فى الوظيفة بين رجال الفكر ورجال الفعل ، وذهبت إلى أن الرجال المختلفى المناشط ، أو الاهتمامات السياسية ، الذين تختلط فيهم - على نحو مختلف - نسب النشاط التأملى والنظرى النشط ينبغى أن يكونوا قادرين على أن يفهم بعضهم بعضاً، وأن يتعلم بعضهم من بعض . وقد ذهبت أيضاً إلى أن من واجب كل إنسان هنا ، كما فى الحياة عموماً ، أن يجد ما يجمل به أن يدلى بدلوه فيه ، وما يجمل به أن يدعه وشأنه .

وفى صدد هذه النقطة الأخيرة يتجه تفكيرى إلى رجل كنت أكن له احتراماً وإعجاباً ، برغم أن بعض آرائه كانت باعثة على الحنق ، وبعضها مما يرثى له - ولكنه كان كاتباً عظيماً ومحباً صادقاً لبلاده ورجلاً يستحق مصيراً أفضل من ذلك الذى

تعيّن عليه في نهاية الأمر أن يلقاه . وأنا أعلم أن من السهل أن ننتقد رجلاً لأنه لم يكن غير الرجل الذى كانه ، وإنه لينبغي علينا أن نتحفظ بوجه خاص في نقدنا لرجل كانت مهاده السياسية هى مهاد بلد غير بلدنا . غير أننى ، مع كل التحفظات التى تفرضها هذه المعرفة ، كنت أعتقد أنه لو قصر شارل موراس نفسه على الأدب ، وعلى أدب النظرية السياسية ، ولم يحاول قط أن يقيم حزباً سياسياً وحركة - وبذلك انغمس فى مرارة النضال السياسى وزاد من حدته - ولو أنه لم يمنح تأييده لإعادة الملكية على هذا النحو الذى قوى ، بدلاً من أن يقلل ، العداوات ، لقدر للجزء الرجيح والقوى من آرائه أن يذيع على نحو أوسع نطاقاً ، وأن يتغلغل على نحو أعمق ، وأن يؤثر فى الذهن المعاصر على نحو محسوس أكثر .

ولكن كيف يتسنى ، فى نهاية الأمر ، لعمل الشخص الذى لا يعدو أن يكون كاتباً أن يؤثر فى الحياة السياسية ؟ إن المرء يجد أحياناً ما يغريه بأن يجيب قائلاً إنه كلما ازداد الإنسان عمقاً وحكمة ، ضعف احتمال أن يكون تأثيره بارزاً . وهذه ، بطبيعة الحال ، نظرة إلى قريب . ومن الناحية الأخرى نجد أننا فى دراستنا لفكر أعظم الكتاب لا نكاد نستطيع الحديث عن «تأثيرهم» البتة ، فإنه ليكون من السخف أن نتساءل عما إذا كان تأثير أفلاطون أو أرسطو حسناً أو رديئاً ؛ لأننا لا نستطيع أن نتصور ما كان تاريخ العقل الأوربى خليقاً بأن يكونه بدون هذين الرجلين . ومع ذلك فإن التأثير الفورى لرجل مثل مستر برنارد شو ، فى الفترة التى كان فيها تأثيره أقوى ما يكون ، وذلك - فيما أظن - عند مطلع هذا القرن ، لابد أنه كان محسوساً ومنتشراً أكثر من تأثير أذهان أخرى أرهف من ذهنه كثيراً . وإن المرء ليجد نفسه مضطراً إلى الإعجاب برجل على مثل هذا القدر من الذلاقة اللفظية إلى الحد الذى لا يكتفى معه بأن يخفى عن قرائه وجمهوره ضحالة فكره الخاص ، وإنما يقنعهم أيضاً بأنهم ، فى إعجابهم بعمله ، إنما يقيمون الدليل على ذكائهم هم أيضاً . ولست أقول إنه قد كان بمستطاع شو أن ينجح بمفرده ، ودون الأذهان الأشد كداً وعناء التى ربط نفسه بها ، ولكنه بإقناعه غير المثقفين أنهم مثقفون ، وبإقناعه المثقفين أنهم ينبغى أن يكونوا اشتراكيين ، قد أسهم إسهاماً كبيراً فى تدعيم نفوذ الاشتراكية . بيد أنى لا أستطيع أن أرى سلماً مشتركاً للقياس بين تأثير رجل من نوع برنارد شو أو هـ . ج . ولز وتأثير رجل من نوع كولردچ أو نيومان .

وأعترف بأنى شخصياً ، على أية حال ، لست شديد العناية بمسألة التأثير ، أو بأولئك المروجين الذين طبعوا أسماءهم على أذهان الجمهور ، من طريق اللحاق بمد

الصباح ، والتجديف السريع فى اتجاه جريان التيـار . وإنما الأحـرى أنه ينبغى أن يكون هناك دائماً بضع كتاب مشغولين بالنفاذ إلى قـلب المسألة ، وذلك فى محاولتهم الوصول إلى الحقيقة ، وتقديمها ، دون أمل أكثر مما ينبغى ، ودون طموح إلى تغيير المجرى المباشر للأحداث ، ودون أن ييتئسوا أو يشعروا بالقهر إذا لم يلح أن شيئاً قد تحقق .

إن الميدان المناسب لمثل هؤلاء الرجال هو ما يمكن دعوته لا بالميدان السياسى ، وإنما الميدان قبل السياسى ، وأنـا أستعير هذا الاصطلاح من الأب ديمانت ، أستاذ رجيوس لعلم اللاهوت بجامعة أوكسفورد . وإنى لأفكر فى الأعمال التى من نوع عمله ، وعمل المستر كريستوفر داوسون ، وعمل الأستاذ راينهولد نبور فى أمريكا . وفى هـذا الميدان أيضاً استخدمت ملكاتى الخاصة ، الأهون شأناً كثيراً . غير أننا نستطيع أن نبحث ، أكثر من ذلك ، عن التأثير الأدبى – لا الفلسفى فحسب ، وإنما التحليلى أيضاً – فى السياسة . لقد كسب دزرائيلى الكثير من ارتباطه الباكر بسمايث ومانرز ، اللذين كانا يدينان بالكثير لولتر سكوت . ودفاعى عن أهمية ما قبل السياسى هو ببساطة كما يلى : إنه يمثل الطبقة التى ينبغى على أى تفكير سياسى رجيح أن يضرب فيها بجذوره ، والتى لابد له من أن يستمد منها غذاءه . وهو أيضاً ، إذا كنت لا تأبه لتغييرى الاستعارة على هذا النحو المفاجئ ، الأرض التى تسكنها آلهة عناوين الكراسات . وإذا نحينا لغة المجاز تماماً فسنجد أنه ميدان علم الأخلاق – وهو فى نهاية المطاف ميدان علم اللاهوت . ذلك أن مسألة المسائل التى لا تستطيع أى فلسفة سياسة أن تهرب منها ، والتى ينبغى – فى نهاية المطاف – أن يُحكم على كل تفكير سياسى فى ضوئها ، هى ببساطة هذه الأسئلة : ما الإنسان ؟ وما حدوده ؟ ما شقاؤه وما عظمته ؟ وأخيراً : ما قدره ؟ .

من "الكلاسيات ورجل الأدب"(*)

(١٩٤٢)

منذ زمن ليس بالبعيد خرج مؤلف بارز ، أثناء تعبيره عن آرائه فى مستقبل التعليم بعد هذه الحرب ، عن موضوعه قليلاً ليعلن أنه فى ظل النظام الجديد سيكون هناك مكان لليونانية . ومهما يكن من أمر فقد تحفظ فى هذا الإقرار بأن فسر الأمر قائلا إن دراسة اليونانية فرع من الدرس له ما لعلم المصريات من رفعة وما لدراسات متخصصة أخرى عديدة عينها . وبيّن أن فرصة متابعة هذه الدراسات ينبغى ، فى أى مجتمع ليبرالى ، أن تقدَم للقلة التى تشعر بميل خاص إليها . وقد قرأت هذا فى إحدى الدوريات التى توجد فى غرف انتظار بعض الخبراء فى العلوم التطبيقية . ولما كنت لم أعن بأن أسجل تلك القطعة قبل أن أدعى إلى هذه المناسبة الرسمية فإنه ليس بوسعى أن أحدد لكم الإصحاح والآية ، ومن ثم فإنى أمسك عن ذكر اسم الكاتب . غير أن هذا التقرير الذى أدلى به صاحبه دون تهكم وبروح من السخاء المستتير قد أطلق سلسلة الأفكار التى أنوى أن أتابعها هنا . وأنا أشعر بالدين لهذا الكاتب لأنه أوحى لذهنى بالدور الوحيد الممكن الذى أستطيع أن أقدم نفسى فيه فى هذه المناسبة . ففى سنواتى الباكرة اكتسبت – جزئيا من طريق البراعة وجزئيا من طريق الوقاحة وجزئياً بمحض المصادفة – شهرة بين سريعى التصديق بأنى ذو علم ودرس . ولما كنت لم أعد بحاجة إلى هذه الشهرة بعدُ فقد حاولت أن أتخلص منها منذ ذلك الحين – إنه لأفضل للمرء أن يعترف بنقاط ضعفه إذا كان من المحقق إنها ستتكشف إن عاجلا أو آجلا من أن يترك الخلف يكتشفونها : على الرغم من أنى اكتشفت أنه من الأسهل فى زماننا أن تكتسب شهرة لا تستحقها بالعلم من أن تطرحها عنك . غير أن هذا ليس بذى قيمة فالنقطة التى أريد أن أوضحها هى أنى لو تقدمت بهذه الدعاوى من أجل الكلاسيات وهو ما لا يستطيع أن يعضده سوى لوذعية الدارس ، أو ما لا يستطيع أن يدافع عنه سوى أولئك الذين ندعوهم الآن المربين ، لكنت خليقاً بأن أسيئ إلى القضية . ذلك أن ثمة دارسين أفضل منى بكثير يعلقون من الأهمية على دراسة اللاتينية واليونانية أقل مما أعلقه على دراستهما وثمة معلمون يستطيعون أن يكشفوا الاستحالة العملية للدراسات التى أريد أن أنميها . غير أنى لو اقتصرت على تقديم دفاعى عن الكلاسيات من وجهة نظر رجل الأدب وحدها لكنت فى وضع أفضل : وأظن أنكم ستوافقون على أن دعوى المرء أنه رجل أدب إنما هى فى نهاية المطاف دعوى متواضعة . ومهما يكن

(*) من خطبة الرياسة أمام الجمعية الكلاسيكية بجامعة كامبردج فى ١٥ أبريل ١٩٤٢

من أمر فإنه ينبغى على أن أبدأ بأن أشرح السبب فى أنى استخدمت هذه الكلمة الأقرب إلى عدم التحدد وما أعنيه بها .

ولو أنى عمدت إلى مزيد من التخصيص وتحدثت عن « الشاعر » أو « الروائي » أو « الكاتب المسرحى » أو « الناقد » لأوحيت إلى أذهانكم بعدد من الاعتبارات الخاصة الخليقة بأن تشتت انتباهكم عن تلك النظرة إلى الأدب ككل ، وهى النظرة التي أريد أن أستبقيها نصب أعيننا فى هـذا السياق . خذ اصطلاح « الشاعر » على سبيل المثال وانظر إلى الاعتراضات التي من شأنه أن يثيرها على الفور . إننا نجنح عادة إلى أن نفترض أن خلق الأدب ، والشعر على وجه الخصوص ، يعتمد ببساطة على ظهور كتاب ذوي عبقرية ، بين الحين والحين ، وعلى نحو لا سبيل إلى التنبؤ به ، وأنه عندما تظهر هذه العبقرية فمن المحتمل أن تكسر كل قاعدة وأنه لا سبيل لأى نظام فى التعليم إلى أن يتبناها ، ولا سبيل لأى نظام فى التعليم إلى أن يخنقها . ولو أننا نظرنا إلى الأدب على أنه شئ يُكوّن كلاً ذا دلالة فى حد ذاته ، وجزءاً ذا دلالة من أدب أوربا ، لكان هذا هو الرأى الذي يحتمل أن نعتنقه . ولو أننا أخذنا بهذا الرأى لنظرنا إلى كل كاتب عظيم فى حد ذاته ، وإذا نظرنا إليه في حد ذاته فليس من المحتمل أن نعتقد أنه قد كان بحيث يغدو كاتباً أعظم – أو كاتباً أقل – مما هو عليه ولو كان قد تلقى نوعاً مختلفاً من التعليم . إن عيوب خلفية الكاتب العظيم تختلط ، على نحو لا ينفصم ، بمزاياها ، كما أن نواحى القصور في شخصيته ترتبط ، على نحو لا يعرف الانحلال ، بفضائله اللامعة ، وكما ترتبط صعوباته المادية بنجاحه . فهل نستطيع أن نأسف مثلا لأن فرانسوا ڤيون لم يؤثر الاختلاط بصحبة أجدر بالاحترام من تلك التى كان يخالطها ، أو لأن روبرت بيرنز لم يتلق نفس نوع التعليم الذى تلقاه دكتور چونسون ؟ إن حياة الرجل العبقرى ، حين ينظَر إليها من حيث علاقاتها بكتاباته ، تجنح إلى أن تتخذ قالب الحتمية ، وحتى معوقاته تلوح وكأنها تضعه فى موضع طيب .

وهذه الطريقة للنظر إلى شاعر أو روائى أو كاتب مسرحى عظيم تمثل نصف الحقيقة فهى ما نجده عندما ننظر إلى كاتب بعد آخر ، دون أن نوازن وجهة النظر هذه بتمكن تخيلى من أدب قومى بأكمله . وقد أردت أن أوضح أنى لا أدعى أن التعليم الكلاسيكى ضرورى لكاتب ذى عبقرية : وما لم أستطع أن أوحى لأذهانكم بأن أدباً عظيماً أكبر من مجموع عدد من الكتاب العظماء ، وأن له طابعه الخاص ، فسوف يساء فهم قسم كبير من حجتى . ولأنى لا أريد أن أركز انتباهكم على الرجل العبقرى فقد استخدمت اصطلاح « رجل الأدب » فهذا الاصطلاح يشمل الرجال الذين من المرتبة الثالثة أو ما هو أدنى ، كما يشمل أعظم الكتاب . وهؤلاء الكتاب الثانويون

يشكلون – بصفتهم الجماعية ، والفردية ، وبدرجات متفاوتة – جزءاً هاماً من بيئة الكاتب العظيم ، وجمهوره الأول ، مقدريه الأولين ، ومصوبيه الأولين – وربما أيضاً المنتقصين الأول من قدره . إن استمرار أدب من الآداب أمر أساسى لعظمته ، ووظيفة الكتاب الثانويين هى – إلى حد كبير – الحفاظ على هذا الاستمرار ، وتقديم بنية من الكتابات لا تكون بالضرورة مقروءة من الخلف ولكنها تلعب دوراً كبيراً فى تشكيل الحلقة الواصلة بين الكتاب الذين يظلون جديرين بالقراءة . وهذا الاستمرار لا شعورى إلى حد كبير ، ولا يتضح إلا عند النظر التاريخى إلى الوراء .

وإنما أنا معنى فقط ، هنا ، بالقراء المستعدين لأن يفضلوا مدنية مسيحية إذا فُرض عليهم الاختيار . وإن لفتى إلى أهمية دراسة اللاتينية واليونانية لموجه فقط إلى القراء الذين يرغبون فى أن يروا مدنية مسيحية تبقى وتتطور . أما إذا لم يقدر المسيحية أن تبقى ، فلن آبه لو أن النصوص المكتوبة باللغتين اللاتينية واليونانية غدت مغمورة ومنسية أكثر من لغة الإتروسكيين . وإن الأمل الوحيد الذى أستطيع أن أراه لدراسة اللاتينية واليونانية ، فى مكانهما المناسب وللأسباب الصحيحة ، إنما يكمن فى إحياء وامتداد فئات التعليم فى الأديرة . ثمة أسباب أخرى على أكبر قدر من الثقل لرغبتنا فى رؤية إحياء الأديرة بكل تنوعاتها ، ولكن الحفاظ على التربية المسيحية ليس أقل هذه الأسباب شأناً . وينبغى أن تكون أول مهمة تربوية للجمعيات هى الحفاظ على التعليم داخل القلاية ، وهو ما ينبغى أن يكون شيئا أكبر من تعليمهم لكى يشغلوا وظيفة فى الحكومة ، أو من أجل الفاعلية الفنية أو النجاح الاجتماعى أو العام . إنه لن يكون تلك الحلية المبهرجة : « التعليم فى وقت الفراغ » . وإذ يغدو العالم عموماً أشد اصطباغا بالطابع الدنيوى تزداد الحاجة إلحاحًا إلى أن يتلقى من يجهرون بإيمانهم بالمسيحية تعليماً مسيحياً وهو ما ينبغى أن يكون تعليماً لهذا العالم ولحياة الصلاة فى هذا العالم سواء بسواء .

وحسبى أن أحيلكم ، على سبيل البرهان ، إلى تلك المقالة الصرحية – وإن تكن وجيزة – للأستاذ ر . و . تشمبرز عن استمرار النثر الانجليزى . وإنما فى نطاق هذا الاستمرار ، وداخل هذه البيئة ينبغى – بالنسبة لغرضى الحالى – أن يُنَظر إلى الكتاب الأفراد . وعندما ننظر إليهم على هذا النحو يمكننا أن نرى بين العظماء أنه حتى بعض من أكثرهم شكلية وصواباً قد كان أيضا مبتكراً بل متمرداً ، وأنه حتى بعض من أكثرهم ثورية قد واصل عمل أولئك الذين تمرد على تأثيرهم . وإنه ليكون من السهل يقينا أن نحشد جيشاً من الأسماء العظيمة لرجال غدوا كتاباً عظماء مع فرص تعليمية بالغة الضآلة . وليس بنيان وابراهام لنكولن إلا اثنين من الأسماء التى تورد

أكثر من غيرها . لقد تعلم هذان الرجلان وغيرهما كيف يستخدمون اللغة الانجليزية وذلك من الكتاب المقدس إلى حد كبير : وليس أشد رثاثة من القول بأن معرفة الكتاب المقدس وشكسپير وبنيان (وأستطيع أن أضيف : **كتاب الصلاة المشتركة**) تستطيع أن تعلم رجلا ذا عبقرية ، أو رجلا ذا مقدرة من الطبقة الأولى وإن قصر عن العبقرية ، كل ما هو بحاجة إليه لكى يكتب الانجليزية جيداً . ولكنى خليق أن ألاحظ أولا أنه ليس من نافلة القول ، بحال من الأحوال ، أن مترجمي ذلك الكتاب المقدس فى صورته الانجليزية كانوا دارسين عظماء فى عصرهم ، فضلا عن كونهم أصحاب أساليب عظماء . وعلينا أن نسأل : ليس فقط ما الذى قرأه شكسپير وبنيان ، وإنما ما الذى قرأه الكتاب الانجليز الذين تغذى على أعمالهم شكسپير وبنيان ؟ ألاحظ بعد ذلك أن نوع التعليم الذى أُعطى لشكسپير أو بنيان أو لنكولن خليق أن يكون تقريباً أعصى الأنواع على أن يوجد اليوم . وإنه ليكون أقرب إلى العقل كثيراً أن نتوقع أن نجد شاعراً له علم بن چونسون أو ملتون ، من أن نجد شاعراً أو ناثراً توافرت له ميزات شكسپير أو بنيان . ما من مدرس يمكن أن يغامر على صيته بتخريج تلاميذ سيئي العدة على نحو ما كانه هذان الرجلان . وهناك الكثير مما ينبغى قراءته على أى شخص بحيث لا نتوقع منه أن يتمكن من مؤلفين قلائل أو يؤمن بهم ، فضلا عن الحقيقة الماثلة فى أنه توجد خارج المدرسة كل الضغوط الداعية إلى أن يكتب المرء على نحو سيئ ، ويتحدث على نحو لا متسق ، ويفكر على نحو مختلط .

ينبغى أن يكون واضحاً عند هذه النقطة أن همنا الأول عندما ننظر إلى تعليم رجل الأدب ليس كمية العلم التى يكتسبها الإنسان ، ولا عدد السنوات التى يخضع فيها للعملية التعليمية ، ولا درجة الامتياز الدراسى التى يبلغها : فأهم شئ هو نمط التعليم الذى يندرج تحته تعليمه . وأول تضاد بين درجات التعليم ، فى نطاق نمط واحد ، هو ما يمثله شكسپير وملتون ، أعظم شاعرين لدينا . نستطيع أن نقول عن شكسپير إنه ما من رجل استفاد من معرفته القليلة كل هذه الفائدة العظيمة مثله . ولابد لنا من أن نقرن ملتون بدانتى عندما نقول إنه ما من شاعر كان يملك كل هذا العلم العظيم قد برر اكتسابه إياه تماماً مثلهما . إن تعليم شكسپير ، أو ما حصله منه ، ينتمى إلى نفس الموروث الذى ينتمى إليه تعليم ملتون : فقد كان ، أساساً ، تعليماً كلاسيكياً . ودلالة نمط التعليم قد تكمن فيما يحذفه قدر ما تكمن فيما يشمله . يلوح أن معرفة شكسپير الكلاسية كانت مشتقة إلى حد كبير من الترجمات . ولكنه عاش فى عالم كانت فيه حكمة الأقدمين موضع احترام ، وشعرهم محل إعجاب واستمتاع : وكان أقل تعليماً من كثير من أقرانه ، ولكنه كان تعليماً من نفس النوع – ولدى رجل

الأدب يكاد يكون تمتع أقرانه بتعليم حسن أهم من تمتعه هو بهذا التعليم . لقد كانت المعايير والقيم قائمة هناك ، وكانت لدى شكسبير تلك المقدرة - وهي ليست فطرية في كل إنسان - على أن يستخلص أقصى ما يمكنه استخلاصه من الترجمات . وبهاتين المزيتين توافر له أهم شيئين .

ولئن كانت معرفة شكسبير شذرية وليست مباشرة ، لقد كانت معرفة ملتون شاملة ومباشرة . إن شاعراً أدنى مرتبة ، له علم ملتون وأذواقه ، قد كان مهدداً بأن يغدو مجرد متعالم في النظم . وفهم شعر ملتون يتطلب معرفة بعدة موضوعات ليس أي منها رائجا اليوم ، معرفة بالكتاب المقدس ، ليس بالضرورة في نصه العبري أو اليوناني ، ولكن من نصه الانجليزي بالتأكيد ، ومعرفة بالأدب والأساطير الكلاسية ، وتاريخ بناء الجملة والنظم اللاتيني ، واللاهوت المسيحي . وبعض المعرفة باللاتينية لازمة لا لفهم ما يتحدث عنه ملتون فحسب ، وإنما بدرجة أكبر لفهم أسلوبه وموسيقاه . ليست المسألة هي أن معجم ملتون اللفظي مثقل على نحو مسرف بالألفاظ اللاتينية : فإن حظ القرن السابق عليه من ذلك أكبر . إن المعرفة باللاتينية لازمة إذا أردنا أن نفهم وأن نتقبل التفافات تركيب جمله ، وإذا أردنا أن نسمع موسيقى نظمه كاملة . إن الجيل الحالي قد يفتقد - وهو ما لا نستطيع أن نتوقعه من ملتون - الأسلوب الدارج ، ورنة الصوت في الحديث ، ومدى الحالة النفسية والانفعال الذي يتطلب أسلوباً أكثر ألفة للتعبير عنه . وقد يجد تركيب جملة معنتا أحيانا . لقد ليم ملتون - وهناك بعض الصدق في هذا اللوم - على كتابته الانجليزية وكأنها لغة ميتة . وأظن أن لاندور هو الذي قال ذلك ، ولاندور ناقد ينبغي أن يعامل باحترام . من المحقق أن أسلوب ملتون كان أسلوباً مهلكاً للمحاكين ، وهذا يصدق بنفس الدرجة على أسلوب جيمز جويس . وإن تأثير الكاتب العظيم في غيره من الكتاب لا هو بالذي يمكن أن يضيف إلى حقه في التكريم ولا بالذي ينتقص منه . فالنقطة هي أن لاتينية ملتون أساسية لعظمته ، وأني لم أختره إلا كنموذج متطرف للشعر الانجليزي عموماً . إنك قد تكتب شعراً انجليزياً دون أي معرفة باللاتينية ، ولكني لست على نفس الدرجة من الثقة ما إذا كان بوسعك أن تفهمه فهما كاملا دون اللاتينية . أعتقد - وقد قلت في موضع آخر - أن الإمكانات الغنية للنظم الانجليزي - وهي إمكانات لم تستنفد بعد - تدين بالكثير إلى تنوع الأنغام العرقية التي تجلب كلاما وإيقاعات نظم متنوعة ، وإن النظم الانجليزي يدين بالكثير أيضاً للحقيقة الماثلة في أن اليونانية - لمدة ثلاثمائة سنة - واللاتينية - لمدة أطول من ذلك - قد أسهمتا في تشكيله . وما قلته عن النظم يمكن أن ينطبق على النثر أيضا ، ولكن ربما بدرجة من الضرورة أقل - فهل يمكننا أن نلج أسلوب

كلارندون حقيقة إلا أن تكون لدينا معرفة طفيفة ، على الأقل ، بتاكيتوس ، أو أسلوب جبون دون أن نكون على بعض المعرفة بالسلطان الهائل الذى مارسته عليه السجلات الإخبارية الكلاسية وبعد الكلاسية ، واللاهوتيون الآباء وبعد الآباء ، ممن زودوه بمادته ؟

وإذا كان التعليم الكلاسى هو خلفية الأدب الانجليزى فى الماضى ، فإن من حقنا أن نؤكد ليس فقط أن المعرفة الجيدة باللاتينية (إن لم نقل باليونانية) ينبغى أن تُنتظر ممن يقومون بتدريس الأدب الانجليزى ، وإنما أيضاً أن بعض المعرفة باللاتينية ينبغى أن تُنتظر ممن يدرسونه . ومهما يكن من أمر ، فليس هذا هو ، بالضبط ، الاتجاه الذى أنوى أن أتابعه . إنى لست معنيا هنا بتدريس الأدب ، وإنما فقط بالتدريس من حيث علاقته بأولئك الذين سيكتبونه ، فلعدة أجيال قدمت الكلاسيات الأساس لتعليم الأناس الذين نشأت منهم غالبية من نملك من رجال الأدب ، وهذا بعيد عن القول بأن غالبية من نملك من رجال الأدب قد جُندوا من بين صفوف أى طبقة اجتماعية محدودة . وأعتقد أن هذا الأساس المشترك للتعليم قد كان له نصيب كبير فى منح الأدب الانجليزى فى الماضى الوحدة التى تعطينا الحق فى أن نقول : إننا لم ننتج فقط سلسلة من الكتاب العظماء ، وإنما أدباً وأدباً هو جزء متميز من وحدة معترف بها تدعى الأدب الأوربى . وعلى ذلك فإن من حقنا أن نتساءل : ما الذي يحتمل أن يحدث للغتنا وأدبنا إذا انبتت تماماً الصلة بين الكلاسيات وأدبنا . وإذا غدا الدارس الكلاسيكي فى مثل تخصص عالم المصريات ، وإذا غدا الشاعر أو الناقد الذى مارس عقله وذوقه على الأدب اللاتينى واليونانى أمراً أندر من الكاتب المسرحى الذى أعد نفسه لمهمته فى المسرح بدراسة وثيقة للفيزياء البصرية والكهربائية والصوتية ؟ إنكم مخيرون فى أن ترحبوا بهذا التغير على أنه فجر تحرر ، أو تأسفوا له على أنه شفق للأدب ، ولكن عليكم أن توافقوا – على الأقل – على أن لنا أن نتوقع أن يكون إيذاننا باختلاف عظيم بين أدب الماضى وأدب المستقبل – وربما كان من الضخامة بحيث يكون نقلة من لغة قديمة إلى أخرى جديدة .

وفى السنوات العشرين الماضية لاحظت ما يلوح لى أنه تدهور فى الطبقة الأدبية الوسطى ، وخاصة فى المعايير والدرس اللازمين للنقد الأدبى . وكيلا تسارعوا إلى الحكم بأن هذه الشكوى لا تعدو أن تكون صرير منتصف العمر المصاب بالروماتزم ، سأورد ممثلا لجيل أدبى أحدث سنا من جيلى ، هو مستر مايكل روبرتس :

« بمجئ صيف ١٩٣٩ لم يكن فى انجلترا سوى جريدتين أدبيتين جادتين : فصلية جديرة بالأعجاب تدعى **سكروتنى** (التمحيص) ذات توزيع ضئيل ، وال

تايمز لترارى سبلمنت (ملحق التايمز الأدبى) الذى كان قراؤه - كقراء المكتبات الأكثر جدية - فى عالم ١٩٣٨ أقل منهم فى عام ١٩٢٢ . لقـد غاصت فكرة النوعية فى فكرة « إنها مسألة أذواق » ، ولم يكن يكبح من الذوق غير المثقف للفرد غير خوفه من أن يكون متطرفاً على نحو بالـغ أو تقليدياً على نحو بالـغ . وقد نجح ناشر بارع فى الجمع بين هذين الأمرين عندما أعلن عن « رواية لأناس قلائل - ٢٠ ألفا » .

إن أسباب مثل هذا التدهور معقدة ولا ريب ، ولست أنوى أن أذهب إلى أن هذا كله راجع إلى إهمالنا الدراسات الكلاسيكية ، أو أن إحياء هذه الدراسات كاف لصد التيار . غير أن اختفاء أى خلفية مشتركة من التعليم ، وأى بنية مشتركة من المعرفة الأدبية والتاريخية ، وأى معرفة مشتركة بأسس الأدب الانجليزى ، قد جعل من الأيسر على الكُتاب - فيما يحتمل - أن يتمشـوا مع ضغـط اتجـاهات لم يكونوا مسئولين عنها . إن من وظائف النقد - ولست أفكر [هنا] فى النقاد العظماء أو فى كلاسيات النقد ، وإنما الأحرى أنى أفكر فى مُراجع الكتب أسبوعياً ، الذى كان يكتب مقالاته غفلا عن التوقيع فيما سبق ، والآن صار أكثر تمتعاً بشهرة التوقيع ، وإن كان قلما يتمتع بزيادة فى المكافأة - إن من وظائف النقـد أن يلعب دور صمام ينظم معدل تغير الذوق الأدبى . فعندما يتجمد الصمام ، ويظل المراجعون ثابتين على ذوق جيل سابق ، تحتاج الآلة إلى أن تُخلع بلا رحمة ، ويُعاد تجميع أجزائها . وعندما ينزلق الصمام ، ويتقبل المراجع الجدة على أنها معيار كاف للامتياز تحتاج الآلة إلى أن تُوقف وتُربط . والتأثير الذى يحدثه أى من هذين الخطأين فى الآلة هو أن يتسبب فى انقسام بين من لا يرون خيراً فى أى شئ جديد ، ومن لا يرون خيراً فى أى شئ عداه : وعلى ذلك يُعَجَل بقدم عهد القـديم ، ويتطرف أو حتى دجل الجديد . والتـأثير الذى يحدثه هذا الاخفاق من جانب النقـد هو أن يضع الكاتب الجـاد فى حيرة : إذ يتـعين عليـه إمـا أن يكتب لجمهور أكبر مما ينبغى ، أو أن يكتب لجمهور أصغر مما ينبغى ، والنتيجة الغريبة لأى من هذين الاختيارين هى تعليق أهمية على ما هو زائل . إن جدة العمل التخيلى الذى لا يعدو أن يكون رائجا وليس فـيه شئ جديد حـقا سرعان مـا تبلى ، لأن الجيل التالى سيفضل الأصل على الصورة ، حينما يصبحان كلاهما ملكاً للماضى . وجدة أى شئ لا يعدو أن يكون جديداً لا تحدث إلا صـدمة لحظية : لأن نفس العمل لن يحـدث نفس الصدمة مرتين ، وإنما ينبغى أن يُتْبَع بشئ أكثر جدة .

لقد اتهم القسم الأشد أصـالة من أدب عصرنا بأنه مكتوب لجمهور صغير محدود - جمـهور ليس صغيراً ومحدوداً لأنه أفضل جمهور ، وإنما (فـهكذا جـرى الزعـم) لأنه يتكون من أناس شاذين أو متطرفين أو معـادين للمجتمع ، تسـاندهم طفيلياتهم التافـهة

المتعاظمة . ويلوح أن هذه تهمة يمكن لأشد الجماعات تبايناً أن تتفق على توجيهها : من المحافظين الذين ينظرون إلى أى شئ جديد على أنه فوضى إلى الراديكاليين الذين ينظرون إلى أى شئ لا يفهمونه على أنه معاد للديمقراطية . ولست معنيا هنا بالعواطف السياسية التى جاءت لمساندة هذه الأحكام . فالنقطة التى أريد التعبير عنها هى أن هذا الوضع نتيجة لا لانحراف شخصى . رغم أنه يخلق موقفاً يمكن فيه بسهولة أن يلوح الزائف صادقاً لبعض الوقت ولبعض القراء - وإنما لتفكك اجتماعى : وهو - من الناحية الأدبية - نتيجة لتدهور نقدى . إنه ينبع من نقص التوصيل المستمر بين الفنان وأصدقائه وزملائه الفنانين وذلك العدد الصغير من هواة الفن المتحمسين وبين جمهور أوسع تثقف على نفس النحو ، والذوق الذى تربى على أدب الماضى ولكنه على استعداد لأن يقبل ما هو جيد فى الحاضر ، حين يقع بصره عليه ، وبالتالى التوصيل إلى العالم بمعناه الواسع .

* * *

وأستطيع أن أرى أن التدريب المناسب للرجل ذى الاتجاه العلمى ، حتى الآن ، حين غدت شعب العلوم بالغة الاتساع ، والمعرفة التى ينبغى تمثلها فى أى فرع من فروع علم بالغة الاتساع ، قد صار أشد قابلية للتحديد الدقيق . وكذلك ، فى هذا الصدد ، التدريب على أى فن آخر غير فن الأدب . فالمصور والمثال والمهندس المعمارى والموسيقى - رغم أنهم قد يجدون صعوبة أكبر فى كسب معاشهم أو فى الجمع بين متابعة فنهم ووظيفة ذات راتب لا صلة لها بهذا الفن - يجدون جميعاً أمامهم تكنيكًا أشد تحدداً بكثير ، كيما يتمكنوا منه ، عما هو الشأن مع الكاتب . فتدريبهم الأساسى أشد فنية ، والموضوعات التى ينبغى عليهم أن يتعلموها أشد وضوحاً . وهم لا يحتاجون إلى تلك الثقافة العامة التى يكون رجل الأدب بدونها سيئ العدة . وهناك فرق آخر ، ليس منبتّ الصلة بالفرق الذى ذكرناه ، يتمثل فى أن المقدرة الأدبية لا تكشف عن وجهها النقاب ، على أى نحو مؤكد ، فى فترة باكرة ، أو بمثل الثقة الدقيقة فى هدفها ، كما هو الشأن مع الميل إلى سائر الفنون . ذلك أن الرغبة فى التعبير عن النفس نظماً (أو هذا هو ما تميل بى خبرتى أن أظنه) إنما هى ملمح فى أغلب الأنجلو - ساكسون ، من كلا الجنسين ، فى إحدى مراحل نموهما : وقد تظل هذه الرغبة باقية بعد زمن طويل من اتضاح الافتقار إلى هذه الملكة لكل إنسان باستثناء أصحابها أنفسهم . وعندما يؤلف تلميذ منظومات جيدة فإننا نغدو محقين فى أن نتوقع أن يمتاز - فيما بعد - فى مسعى أو آخر - ولكن ذلك المسعى قد يبتعد به جدا عن الشعر ، أو الأدب ، وقد يفضى به إلى منصة المحامين أو كرسى الأسقفية . إن الذهن

الأدبي حقيقة يحتمل أن يتطور ببطء ، فهو يحتاج إلى وجبة أشد شمولا وتنوعاً ، وإلى معرفة بالحقائق أكثر تفرقاً ، وإلى خبرة بالبشر والأفكار أكثر من النوع الذى تتطلبه ممارسة سائر الفنون . وعلى ذلك فإنه يمثل مشكلة تربوية أبعث على الحيرة . وعندما أقول هذا فإني لا أدعى لفن الأدب نفسه أى امتياز : وإنما أنا لا أعدو أن أوضح اختلافاً فى الاعداد .

وأود أن أوضح عند هذه النقطة أن ثمة حججًا عديدة مؤيدة للتعليم الكلاسى ليست من شأنى هنا ، مهما تكن مقنعة وكافية . ولن أُقْدِم على تناول مسألة ما إذا كان ينبغى لكل الأطفال – مهما تكن وجهتهم – أن يتعلموا مبادئ اللاتينية وربما اليونانية – مسألة ما إذا كان ذلك أمراً مرغوباً فيه ، ثم ما إذا كان عملياً . حسبى أن ألاحظ أن مسألة السن التى يجب أن يتلقى كل الأطفال نفس التعليم حتى بلوغهم إياها ، ومسألة العنصر المشترك فى كل التعليم حتى مرحلة تالية ، مسألة بالغة الأهمية حتى من وجهة نظر رجل الأدب ، لأنه عليها تتوقف إمكانية جمهور عام ، إمكانية أن يتمكن المؤلف من الاتصال بالناس فى كل دروب الحياة ، وإمكانية أن يتمكن الناس من أن يفهم بعضهم بعضا . ألاحظ أيضا ، عرضا ، أن تأجيل تدريس اللاتينية إلى السن التى يلوح فيها أن الصبى أكثر موهبة فى تعلم اللغات منه فى غير ذلك من الدراسات إنما هوتأجيل أكثر مما ينبغى – وذلك فضلا عن اعتقادى بأن من المرغوب فيه جداً لكل إنسان أن يلم بعض الإلمام باللاتينية حتى إذا لم يلم بشئ من اليونانية . ومهما يكن من أمر ، فإنى لست معنياً هنا بالدفاع عن دراسة هاتين اللغتين كـ « نسق عقلى » . وأظن أن الدفاع عن أى درس بصفته « نسقاً » خالصاً – بالمعنى الحديث لهذه الكلمة – يمكن أن يقوم على نحو أشد عناداً مما ينبغى : فقد سمعت ، مثلا ، رجلا غير مؤمن يدافع عن جعل التردد على الكنيسة إجبارياً ، على أساس أن من مصلحة الأولاد أن يقع على عاتقهم واجب ينفرون منه كل هذا النفور . إن الدفاع عن « النسق » مجرداً ، والاعتقاد بأن أى « نسق عقلى » إذا نُفِذَ على النحو الصحيح ، وإلى مدى بعيد بما فيه الكفاية ، ينتج « رجلا متعلماً » بالمعنىَ المجرد لهذه الكلمة ، يلوح أن لهما بعض الصلة باتجاهات القرن التاسع عشر إلى تحقيق المساواة ، ومدها إلى موضوعات الدرس نفس المثل الأعلى للمساواة المُقَدَم للبشر الذين يدرسون هذه الموضوعات . إن الحوارى هو ، على الأقل ، تلميذ بإرادته ، وشخص يربط نفسه بأستاذ مختاراً ، لأنه يؤمن بقيمة الموضوع الذى يجهر به الأستاذ ، ويعتقد أن هذا الأستاذ مؤهل لأن يمنحه التدريب الذى يريده . ومعنى هذا أن التتلمذ يبدأ بتقييم – بالرغبة فى بلوغ معرفة أو براعة من لون ما ، وليس بالرغبة فى التدرب ، مجردة ، متبوعة بحكم مؤداه أن هذا الموضوع من الدرس

خليق أن يحققه . وبالنسبة لغرضى فإن قيمة الموضوع هى ما نبحثه ، وليس «النسق» العارض والضرورى الذى نتمكن به من إجادته . وكما أنى لا أبحث فى النسق مجرداً فإنى لا أبحث فى « التعليم » مجرداً ، أو أبحث هذه المسألة الجدية بعض الشئ : مسألة تعريف « الرجل المتعلم » مجرداً .

وبالنسبة لأغراضى أيضاً فإن التفرقة بين التعليم « المهنى » و « الثقافى » ليست ذات كبير جدوى : ففضلا عن العيب المتمثل فى أن كلمة « مهنى » معرضة لأن توحى فقط بمرتب ومعاش ، وأن كلمة « ثقافى » معرضة لأن توحى فقط بـ «التعليم على سبيل التسلية » ، أى إما بلذية رفيعة أو براعة فى ممارسة هوايات لا ضرر منها . إن الكاتب ، من حيث هو qua كاتب ، قلما يتقاضى مرتباً ، ولا تواجهه مشكلة شغل وقت فراغ مفترض . ذلك أن كل شئ يمكن أن يكون زاداً لطاحونته ، وكلما زادت المعارف من كل نوع ، التى يمكنه أن يتمثلها ، كان ذلك أفضل . فالتفرقة الجدية بالنسبة له إنما هى تفرقة بين الموضوعات التى ينبغى أن يتقنها ، والموضوعات التى يجب أن يتعلمها بنفسه . فمهمته هى التوصيل من خلال اللغة : وعندما يكون كاتباً تخيلياً فإنه يكون مشغولا بأصعب أشكال الاتصال حيث الدقة أمر على أكبر قدر من الأهمية ، وهى دقة لا يمكن أن تعطى مقدماً ، وإنما يجب العثور عليها فى كل عبارة جديدة . ولكى نفهم اللغة على نحو ما يجمل برجل الأدب أن يفهمها ، ينبغى أن نعرف الأغراض المتنوعة التى كانت اللغة تُستخدَم من أجلها ، وهذا يتضمن بعض المعرفة بالموضوعات التى استخدم الناس اللغة فى الماضى من أجل توصيلها : وخاصة التاريخ ، لأنك لا تستطيع أن تفهم أدب الماضى دون معرفة ببعض الأوضاع التى كتب فى ظلها ، ونوع الناس الذين كتبوه ، والمنطق لأن هذا فحص لتشريح الفكر فى اللغة : والفلسفة ، لأن هذه محاولة استخدام اللغة بأكثر الوسائل الممكنة تجريداً .

وعلى هذا البرنامج القوى ، بالفعل ، علينا أن ندخل – عند إحدى المراحل – لغة أجنبية حديثة واحدة على الأقل ، فضلا عن لغتنا وكلاسياتنا . يجب أن تكون لغة رئيسية ، نموها موازٍ لنمو لغتنا ، وذات أدب معاصر مزدهر : لأنه مما يعين جداً على تنمية موضوعية الذوق أن نتمكن من تذوق عمل كتاب أجانب يعيشون فى نفس العالم الذى نعيش فيه ، ويعبرون عن رؤيتهم له فى لغة أخرى عظيمة . بديهى أن امتلاك ناصية عدة لغات أجنبية خير من امتلاك ناصية لغة واحدة ، بيد أن من المحال أن نفهم لغة وأدب وأهل أكثر من بلد أجنبى واحد بنفس الدرجة من الإجادة . وفى عصرنا كانت أهم لغة أجنبية لرجل الأدب هى الفرنسية : ولا حاجة بى إلى أن أذكركم أنه بالنسبة للفرنسية ، فإن معرفة اللاتينية مازالت أهم ، وأن معرفة اليونانية ليست أقل

من ذلك أهمية ، مما هى بالنسبة للانجليزية . ولدى من أوتى مقدرة لغوية استثنائية ، ولم يفدحه ثقل المكتسبات التى أزكيها ، أعتقد أن معرفة لغة من اللغات العظيمة والأقدم عهداً يمكن أن تكون إضافة بالغة القيمة . هناك العبرية ، بيد أنه من أجل اختلاف التركيب البالغ ، والكرامة العقلية ، فإن الصينية خليقة أن تكون اختياراً بالغ الجودة . بيد أن ذكر هذا معناه أن نمسح أفق الإمكان ذاته .

إن كل هذه الفروع من التعليم ينبغى أن تُكتسَب من خلال معلمين . ولا يلوح أنه قد بقى كبير فراغ فى المنهج للموضوعات العلمية . ومهما يكن من أمر فإنى أفترض أن أديبى الممتاز سيكون قد حصل (وهو ما لم أحصل عليه) على تدريب كاف فى المدرسة على لغة الرياضيات بما لا يجعله يحار تماماً – حين يحاول بمفرده أن يفهم الدلالة العامة لاكتشاف علمى ما . إن السبب الوحيد فى التطبيق العام ، والسبب فى أنه لم يتمكن من أن يحصل معرفة علمية أكثر تفصيلا فى تعليمه الصورى ، هو السبب البالغ الوضوح المتمثل فى أنه لم يكن هناك وقت : لأنى قد سمحت ببضع ساعات تُقَضى فى الأكل والنوم والطقوس الاجتماعية والمرح والعبادة والأنشطة الرياضية والتدريب البدنى . إنه لمن المرغوب فيه جداً أن يتمكن الأديب – طوال حياته – من أن يهتم بموضوعات لم يُدرَب عليها لأنه – كما قلت – يكاد كل شئ يكون مفيداً للشخص الذى أوتى بعض قوة فى الخيال . أحياناً ما يُوحَى بأن أعاجيب العلم تقدم زاداً للخيال . وإنى لعلى ثقة من أنها يمكن أن تفعل ذلك : ولكنى أظن أنه ينبغى التفرقة بين خيال العالم العظيم الذى يصل إلى اكتشاف على أساس من الظواهر الملاحظة وقد ندت دلالته عن علماء يعادلونه حسنُ تدريب وعلماً ، وخيال رجل مثل لوكريتوس ، أو حتى شلى ، يغذو معرفته العلمية بحياة وجدانية ، ليست من شأن العالم من حيث هو كذلك .

وكما ترون ، لم أدافع عن حقوق التعليم « الثقافى » أو العام فى مواجهة التعليم المتخصص ، لأن تعليم رجل الأدب ينبغى أن يكون – بطريقته الخاصة – متخصصاً و « مهنياً » . ولكن علينا أن نواجه صعوبة أخرى . لقد أوضحت أنى لا أحاول أن أشرِّع لرجل العبقرية ، وإنما لبيئة رجال الأدب التى سيولد فيها ، أو يجد طريقه . ولكنك ، من ناحية أخرى ، لا تستطيع أن تقيم خطا فاصلا بين رجل الأدب وجمهوره ، بين الناقد ذى الكلمة المطبوعة والناقد فى محادثاته . فلا أحد يعانى أكثر من الكاتب من كونه منحصراً فى نطاق أهل مهنته : والأسوأ من ذلك هو أن يكون جمهوره مكوناً أساساً من الكتاب الآخرين أو الراغبين فى أن يغدوا كتاباً . إنه يحتاج إلى جمهور صغير يشترك معه ، أساساً ، فى نوع التعليم ، وتكون له نفس الأذواق ، وإلى جمهور أكبر يشترك معه فى بعض المهاد ، وأخيراً ينبغى أن يكون هناك شئ آخر مشترك بينه وبين

كل شخص ذى ذكاء وحساسية يستطيع أن يقرأ لغته . وعلى ذلك فإن مشكلة بقاء الأدب الانجليزى تجلبنا إلى مشكلة الحاجة إلى وحدة فى التربية ، والحاجة إلى توحيد لا يعوق أيا من فروع العلم والبحث ، علمياً كان أو إنسانياً . وهذه المشكلة ، الأكبر كثيراً من أى مشكلة إدارة أو تنظيم أو وسائل مناهج ، لأنها مشكلة روحية ولأن حلها لا يتضمن تخطيطاً فحسب ، وإنما تنمية نسق من القيم ، مشكلة بالغة الاتساع ، حتى أنها ليست من شأن المتخصص فى التربية وحده ، وإنما من شأن جميع المعنيين بتركيب المجتمع . وهى مشكلة لا شأن لى بها هنا إلا لأبين أنى على ذكر منها . ومساهمتى الوحيدة هى أن أعلن أن مستقبل الأدب الانجليزى سيتأثر تأثراً عميقاً بالطريقة التى نحل بها - أو نخفق فى حل - هذه المشكلة .

وقد كانت دعواى الخاصة هى أن الحفاظ على التعليم الكلاسيكى أساسى للحفاظ على استمرار الأدب الانجليزى . أما كيف نجد مكانا للكلاسيات فى التعليم ، وبأى تكيف مع ما هو لازم وما هو مرغوب فيه وما هو حتمى ، فذاك موضوع ليس من حقى أن أطلب إليكم الإصغاء إلى ما أقوله فيه . ولكنى واثق من أن هذا واحد من خطوط الدفاع المهمة عن الكلاسيات . إن معايير أعلى درجات الدرس ينبغى المحافظة عليها ، وعمل البحث ينبغى أن يكرم : ومن اللازم ألا نسمح لمنزلة الدارسين العظماء أن تتناقص . أما أنه سيظل هناك مكان للدارس العظيم - الذى بدونه يتصدع بناء التعليم الكلاسيكى بأكمله - فذاك ما لا أشك فيه . ولكن الأقل من ذلك يقينا هو أنه سيُكتشَف ، فى المستقبل ، وهو حديث السن بما يكفى لإعطائه التدريب الملائم ، وأنه سيُسمَح له بأى دور أكبر من إعداد بضع رجال أصغر سناً لمواصلة عمله دون أمل فى أن يكون له تأثير أوسع . والمجموعة الثانية هى مجموعة الدرس غير المهنى ، والدرس فى ميادين أخرى فيها المعرفة المضبوطة باللغات الكلاسيكية أمر مطلوب ، أو ينبغى أن يكون كذلك وهى لا تشمل علماء اللاهوت والمؤرخين فحسب ، وإنما أيضا الكهنة والقسس ومعلمى اللغات والأدب الحديث ونقاد الأدب . ومن المحقق أنه بالنسبة لهذا النوع الأخير ، لا يكفى أن يكون قد قضى بضع سنوات فى المدرسة يُحصّل فيها اللغات (الكلاسيكية) إذا لم يكن يفتح نصاً بعد ذلك . إذ ينبغى أن يكون أدبها فى متناوله وفاعلا فى ذوقه وحكمه . ينبغى أن يكون قادراً على الاستمتاع به . بيد أن الحفاظ على هذه الأنماط من الدرس ليس كافياً أو حتى ممكنا إلا أن نغرس معرفة بحضارات اليونان وروما ، واحتراما لمنجزاتها ، وفهما لعلاقتهما التاريخية بحضارتنا ، ومعرفة بأدبهما وحكمتهما مترجمة ، بين عدد أكبر من الناس : بين أولئك (مثلى) الذين لا يذكرون ما يكفى لكى يقرءوا الأصول بسهولة وبين أولئك الذين لم يدرسوا تلك

اللغات قط . إن حكراً محدوداً من الدرس العلمى خليق أن يكون عديم الفاعلية ، إلا إذا أمكننا أن ننشر بين من لم يتلقوا قط معرفة من الطبقة الأولى احتراماً أوسع نطاقاً لموضوع هذا الدرس وتقديراً لملاءمته .

إنى لأعى أن تأكيداتى عن اعتماد الأدب الإنجليزى على الأدبين اللاتينى واليونانى لن يكون لها تأثير مغر ، من أى نوع ، فى عدة فئات من الناس . فهناك من لا يعتقدون أن الأدب مسألة لها أى أهمية كبيرة ، وهناك من يقرون بأن لأدب الماضى قيمة معينة ، ولكنهم لا يعتبرون أن من الأمور العظيمة الأهمية أن يستمر الأدب الإنجليزى فى تبوء مركز أمامى . وهناك من يعترفون بأهمية الأدب ، ولكنهم لا يعتقدون أن هذا النمط من التعليم أو ذاك يمكن أن يحدث فرقاً كبيراً بالنسبة لاستمرار بقائه . وثمة من هم ربما كانوا منغمسين فى الصعوبات الهائلة لتقديم هذا النوع من التعليم أو ذاك للأمة كلها ، بحيث يختبرون هذه المشكلة الزائدة أقل إلحاحاً ، أو يَشْكُون من أن لديهم أموراً أخرى كثيرة يفكرون فيها بحيث لا يسعهم مواجهتها . هذه الاتجاهات يمكن أن تتعايش جميعاً - على نحو نصف متشكل - فى كثير من الأذهان يطرح هذا الاتجاه ثم ذاك ذاته على الوعى .

من «إزرا باوند : عروضه وشعره»(*)

(١٩١٧)

- ١ -

كتب مستر كارل ساندبرج فى مجلة «شعر» يقول :

« إن كل حديث عن الشعر الحديث ، من جانب العارفين ، ينتهى بالزج بإزرا باوند فى مكان ما . فهو قد يُذكر لا لشئ إلا لكى يُلعن باعتباره متشيطنا وساخراً ومتخذاً أوضاعاً لافتة للنظر وعابثا وأفاقا . أو هو قد يصنف باعتباره يشغل اليوم فجوة كتلك التى كان يشغلها كيتس فى حقبة سابقة . والنقطة الهامة هى أنه سيظل يذكر » .

إن هذا تقرير بسيط للحقائق . غير أنه على الرغم من أن المستر باوند معروف جيداً ، وعلى الرغم من أنه كان ضحية للمقابلات الصحفية فى صحف يوم الأحد ، فإن ذلك لا يستتبع أن يكون عمله معروفاً بصورة كاملة ، فهناك عشرون شخصاً لهم رأى فيه مقابل كل شخص واحد قرأ كتاباته بأى عناية - ومن بين هؤلاء العشرين سيكون هناك من يصدمهم اسمه ومن يكدرهم ، ومن يغيظهم ، وواحد أو اثنان يثور إحساسهم بالكرامة . ومن المحتمل أن يكون الناقد الواحد والعشرون شخصاً يعرف ويعجب ببعض قصائده ، ولكنه إما أن يقول : « إن باوند فى المحل الأول دارس ومترجم » وإما أن يقول : « لقد كان شعر باوند الباكر جميلا . ولكن عمله التالى لا ينم على شئ أفضل من التلهف إلى الإعلان عن نفسه ، والرغبة العابثة فى أن يثير الغيظ ، أو الرغبة الطفولية فى أن يكون ذا أصالة » . وثمة ضرب ثالث من القراء نادر بما فيه الكفاية أدرك المستر باوند منذ عدة سنوات ، وتتبع تطوره تتبعاً ذكياً ويدرك اتساقه .

وليست هذه المقالة مكتوبة لنقاد الأدب العشرين الأولين ، ولا لذلك الناقد النادر الثانى والعشرين الذى أشرت إليه لتوى ، وإنما هى مكتوبة للذى يعجب بقصيدة لباوند هنا أو هناك والذى يستطيع تذوقه أن يعود عليه بمحصول أكبر من ذلك . ولئن كان القارئ قد بلغ المرحلة التى يمكنه معها أن يؤمن بالرأيين فى آن واحد بحيث يقول :

(*) من كتيب صدربلا توقيع فى ١٢ نوفمبر ١٩١٧ عن دار ألفريد أ . نويف نيويورك .

«إن باوند لا يعدو أن يكونا دارساً » ، ويقول « إن باوند لايعدو أن يكون من كتاب الصحافة المثيرة » أو الفرضين الآخرين اللذين يقول أحدهما « إن باوند لا يعدو أن يكون خبيراً فى التكنيك » ويقول الآخر « إن باوند لا يعدو أن يكون نبياً من أنبياء الفوضى » . فلن يكون هناك كبير أمل . غير أن ثمة قراء للشعر لم يصلوا بعد إلى هذا التضخم فى الملكة النقدية . وما زال من الممكن الاستحواذ على انتباههم لا من طريق نوبة مديح مسرفة وإنما من طريق تقرير بسيط . وترمى هذه المقالة إلى تقديم مثل هذا التقرير . فليس المراد بها أن تكون دراسة سيرية أو نقدية . وهى لن تطنب فى الحديث عن « نواحى الجمال » (فى قصائد باوند) وإنما هى ملخص لحصيلة عشر سنوات من العمل فى ميدان الشعر . وربما دفعت استشهاداتي من المراجعات المكتوبة عنه القارئ إلى أن يكون رأيه الخاص . فنحن لا نتوق إلى أن نكونه له . ولن نتحدث عن الأوجه الأخرى لنشاط المستر باوند خلال هذه السنوات العشر ككتاباته وآرائه فى الفن والموسيقى رغم أن هذه خليقة أن تشغل مكانا مهماً فى أى سيرة شاملة له .

- ٢ -

نشر أول كتاب لباوند فى مدينة البندقية . كانت البندقية هى المكان الذى توقف فيه بعد أن غادر أمريكا ، وقبل أن يستقر فى انجلترا . وفيها ظهر ديوانه « عندما يخبو الضوء » A Lume Spento عام ١٩٠٨ . ويعد هذا الديوان الآن من المقتنيات الأدبية النادرة ، فقد نشره المؤلف ، وطبع فى مطبعة بندقية حيث كان بإمكان المؤلف أن يشرف على الطبع بنفسه ، وعلى ورق يذكر بكمية من الورق استخدمت فى طبع تاريخ للكنيسة . غادر باوند البندقية فى ذلك العام نفسه ، وأخذ معه «عندما يخبو الضوء» A Lume Spento إلى لندن . ولم يكن من المتوقع لديوان أول من الشعر ، ينشره أمريكى مجهول فى البندقية ، أن يجذب كثيراً من الانتباه . ولكن جريدة «ذا إيفننج ستاندارد» تنفرد بأنها فطنت إلى الديوان فى مراجعة لخصت خصائصه كما يلى :

« هذه مادة برية تطارد قارئها ، شاعرية بصورة مطلقة ، أصيلة ، تخيلية ، مفعمة بالعاطفة ، وروحانية . ويستطيع من لا يعدونها مجنونة أن يعدوها ملهمة . إن هذا الشاعر ، إذ يأتى بعد الشعر الرث والمنمق لأغلب شعرائنا المنمقين ، يلوح أشبه بأحد منشدى بروفنس ، ذات أمسية موسيقية فى إحدى الضواحى ... فسحر الشعر يتجلى فى هذا الديوان الورقى الغريب ، وليس بوسع الكلمات أن تصفه » .

ولما كانت أهم قصائد « عندما يخبو الضوء » : A Lume Spento قد أدمجت فيما بعد في ديوان « أقنعة » Personae فإنه ليس ثمة ما يدعو إلى أن نذكر هذا الديوان الأول إلا باعتباره أحد التواريخ في تاريخ المؤلف . وقد تلاه ديوان «أقنعة» Personae ، في مطلع ١٩٠٩ ، وهو أول كتاب ينشر لباوند في لندن . قلائل هم الشعراء الذين خاطروا بمحاصرة لندن ، وليس لديهم سوى هذا الظهير الهين : فقليلة هي المجموعات الشعرية التي لاتدين بنجاحها إلا إلى مزاياها الخاصة وحدها مثلما هو الشأن مع هذا الديوان . جاء باوند إلى لندن غريباً تماماً ، بلا راع أدبي ولا موارد مالية . وحمل ديوان « أقنعة » Personae إلى مستر إلكين ماثيوز الذي ينفرد بفخار نشر ديوان ييتس «الرياح بين أعواد الغاب» ، و «كتاب نادي الناظمين» الذي وجد فيه كثير من شعراء التسعينيات ، ممن غدوا الآن مشهورين ، مكانا لهم . وفي مبدأ الأمر اقترح مستر ماثيوز ، كما هو طبيعي في حالة كاتب غير معروف ، أن يتحمل المؤلف جزءاً من تكاليف الطباعة . وقد رد عليه هذا الأخير: «إن في جيبي شلنا ، إن كان هذا ينفعك » . فأجاب مستر ماثيوز : «حسنا . إني أرغب في نشره على أية حال » . وكان محقا في فطنته . فقد استقبل الديوان ، حقا ، بالمعارضة ، ولكنه استقبل . وكان هناك نقاد قلائل تذوقوه من أبرزهم مستر إدوارد توماس الشاعر (الذي يعرف أيضاً باسم «إدوارد إيستوواى» ، وقد قتل منذ ذلك الحين في فرنسا) ونجد أن توماس الذي كتب في مجلة « إنجليش رفيو » (المجلة الانجليزية) (وكانت آنذاك في ألمع أيامها تحت رئاسة تحرير فورد مادوكس هفر) قد تبين حدة الانفعال المباشرة التي يتسم بها ديوان «أقنعة » Personae :

«إننا لانكاد نجد فيه ... شيئا من الصفات الظاهرية الطيبة للناظمين المحدثين ... فليس لديه ما يشيع بينهم من كآبة أو استسلام أو عزوف عن العيش ، ولا نوع الشعور بالطبيعة الذي يجري في قصائدهم إلى حد الوصف الدقيق والمجاز المنمق . وليس من المجدي مقارنته بأي كاتب بقيد الحياة ، ... وهو مليء بالشخصية وبالقدرة على التعبير عنها إلى الحد الذي نجد معه أنه من أول أبيات أغلب قصائده إلى آخرها يمسكنا بثبات في عالمه الجاد المفعم بالعاطفة الخالص الخاص ... فجمال قصيدة « في مدح يزولت » إنما هو جمال العاطفة والإخلاص والحدة ، وليس جمال الكلمات الجميلة والصور والإيحاءات ... ويهيمن الفكر على الكلمات ، كما أنه أكبر منها . وهنا في قصيدة « أنشودة لجلاوكس » نجد أن التأثير زاخر بالعاطفة الإنسانية والسحر الطبيعي ، دون أيٍ من العبارات التي يتوقع قارئ الشعر الحديث أن يجدها عند معالجة مثل هذا الموضوع » .

ويكتب مستر سكوت جيمز ، في « الديلي نيوز » (أخبار اليوم) ، مثنيا على أوزانه :

« قد يلوح الشئ بأكمله ، لأول مرة ، مجرد جنون أو بلاغة ، وعرض باطل للقوة والعاطفة ، دون جمال . غير أننا إذ نمضى فى القراءة ، يلوح أن أوزانه الغريبة هذه ذات قانون ونظام خاصيْن بها . ويلوح أن القوة الوحشية التي يتسم بها خيال مستر باوند تنقل إلى كلماته ضرباً من الجمال المعدى . إننا نجد أحياناً نقراً غريباً من بحر الأنابست ، عندما يسرع إلى موضوعه . ونجده ، المرة تلو المرة ، ينهى بيته ، على غير انتظار ، بالنصف الثانى من بحر سداسى متردد الأصداء :

Flesh shrouded, bearing the secret.

اللحم مكفنا ، يحمل السر .

... وبعد ذلك بأبيات قلائل نجد نموذجاً لاستخدامه المفضل بحر السبوندى ، متبوعاً بداكتيل وسبوندى ، متخللا على نحو غريب ، ويلوح ، حين نقرؤه لأول مرة ، محدثاً للتنافر ، ولكنه يلوح بعد قليل وقد اكتسب حيوية غريبة ومتميزة :

Eyes, dreams, lips, and the night goes

أعين ، وأحلام ، وشفاه ، والليل يولى .

وهذا بيت آخر أشبه بنهاية البحر السداسى :

But if e'er I come to my love's land

لئن قدر لى أن أصل إلى أرض حبى .

غير أنه حتى هذا الناقد المؤيد يتوقف ليلاحظ :

« إنه يربكنا بكلماته العتيقة وأوزانه غير المألوفة ، ويلوح فى كثير من الأحيان أنه يزدرى حدود الشكل والوزن ، ويندفع إلى أى نوع من التعبير يلائم حالته النفسية » .

ثم يشير على الشاعر بأن « يبدى قليلا من الاحترام لفنه » .

والحق أن هذا التكيف بين الوزن والحالة النفسية – وهو تكيف راجع إلى دراسة عميقة للأوزان – هو ما يكون عنصراً هاماً من تكنيك باوند . وقلائل هم القراء الذين كانوا على استعداد لأن يتقبلوا أو يتتبعوا مقدار اللوذعية التى دخلت ديوان « أقنعة » Personae أو الديوان الذى تلاه ، (تمجيدات) أو الذين كرسوا لهما ما تتطلبه

قراءتهما من عناية . فهنا ضل الكثيرون الطريق . إن باوند ليس واحداً من أولئك الشعراء الذين لا يستأدون القارئ شيئا ، وإن قارئ الشعر العابر ، إذ يحيره الاختلاف بين شعر باوند والشعر الذى تدرب ذوقه عليه ، ليعزو صعوباته الخاصة للإسراف فى العلم من جانب الكاتب . إنه خليق بأن يقول عن بعض القصائد ذات الشكل البروفنسالى أو الموضوع البروفنسالى : « هذا يدخل فى علم العاديات ، ويتطلب معرفة من جانب القارئ ، أما الشعر الحقيقى فلا يتطلب مثل هذه المعرفة» . غير أن الكشف عن المعرفة أمر مختلف عن توقع توافرها فى القارئ . وباوند يخلو تماماً من هذا النوع من الحذلقة . من الحق أنه واحد من أغزر الشعراء علماً . وفى أمريكا اضطلع بدراسة اللغات المتفرعة عن اللاتينية بنيّة الاشتغال بتدريسها . وبعد أن عمل فى إسبانيا وإيطاليا ، وتابع الفعل البروفنسالى من ميلانو إلى فريبورج ، هجر أطروحته عن لوب دى پيجا ورسالته للدكتوراه وكرسى الأستاذية واختار أن يبقى فى أوربا . لقد عبّر المستر باوند ، بين الحين والحين ، عن رأيه بصراحة فى موضوع الدرس الأدبى فى الجامعات الأمريكية ومواته وعزلته عن التذوق الحقيقى والحياة النشطة الخلاقة للأدب . وقد ظل دائماً على استعداد لأن يحارب الحذلقة . أما عن علمه فقد درس الشعر بعناية ، واستفاد من هذه الدراسة فى نظم شعره . إن ديوانى «أقنعة» Personae و « تمجيدات » يكشفان عن موهبته فى الاستفادة من دراساته . وقد تشرب بروفنس بما فيه الكفاية ، إذ خطت قدماه على الجزء الأكبر منها ، وكانت حياة البلاط ، حيث يحتشد شعر التروبادور ، جزءاً من حياته الخاصة بالنسبة له . ومع ذلك فعلى الرغم من أن ديوانى « أقنعة » Personae و « تمجيدات » يستأديان القارئ شيئاً ، فإنهما لا يتطلبان منه معرفة بالبروفنسالية أو الإسبانية أو الإيطالية . إن نسبة بالغة القلة من الناس هى التى تعرف الأساطير الآرثرية جيداً ، أو حتى تعرف مالورى (ولو أنهم كانوا يعرفونه لربما أدركوا أن « قصائد الملك التصويرية » لا تعدو أهميتها أن تكون محاكاة ساخرة بمثابة « تشوسر يروى للأطفال ») غير أنه ليس هناك من يتهم تنيسون بأنه كان بحاجة إلى أن يذيل قصيدته بحواش أو بالغطرسة إزاء غير المثقفين . والفرق لا يعدو أن يكون كامنا فيما استعد الناس له ، فإن أغلب القراء لا يستطيعون أن يرووا أسطورة أتيس على الوجه الصحيح بأكثر مما يستطيعون أن يرووا ترجمة حياة برتران دى بورن . وليس من الكثير أن نقول إنه ليس فى دواوين مستر باوند هذه أى قصيدة تحتاج إلى شرح أكمل مما يقدمه هو نفسه . وما تتطلبه هذه القصائد إنما هو أذن مدربة أو ، على الأقل ، رغبة فى التدرب .

إن أوزانه واستخدامه للغة غير مألوفة . وثمة آثار معينة لمؤثرات حديثة فيه . ليس

بوسعنا أن نتفق مع مستر سكوت چيمز على أن من بين هذه المؤثرات « و . أ . هنلى وكبلنج وتشاترتون ، وخاصة ولت ويتمان » - فإن ولت ويتمان هو آخر شاعر نظن أنه قد أثر فى باوند . ومن المحتمل ألا يكون هناك سوى اثنين أثَّرا فيه : ييتس ، وبراوننج . فتأثير ييتس يتضح فى قصيدة « La Fraisne » ، مثلا ، من ديوان « أقنعة » Personae فى الموقف ، وفى المصطلح اللفظى إلى حد ما :

لففت دموعى فى ورقة شجر

وتركتها تحت حجر ،

والآن يدعونى الرجال مجنوناً ، لأنى طرحت

كل حماقتى عنى ، ونحيتها جانبا

تاركاً طرق الرجال القديمة الجديبة ...

أما براوننج فقد جهر مستر باوند دائماً بإعجابه القوى به (انظر قصيدة «تنويم مغناطيسى» فى ديوان «أقنعة» **Personae**) . وثمة أثر منه فى قصيدتى «**Cino**» و «**Famam Librosque Cano**» فى ذلك الديوان نفسه . غير أنه من الأجدى أن نعلق على تنوع أوزانه واستخدامه للغة على نحو يتسم بالأصالة .

لقد نسبت إلى إزرا باوند أبوة الشعر الحر **vers libre** فى الانجليزية ، بكل رذائله وفضائله . والاصطلاح فضفاض - فإن الناس يسمون أى شعر لم تتعود آذانهم عليه شعراً « حراً » - وفى المحل الثانى ، فإن استخدام إزرا باوند لهذا الوسيط قد نمّ على اعتدال الفنان ، وإيمانه به - كأداة - ليس إيمان المتعصب . وقد قال هو نفسه إنه عندما تكون لدى المرء مادة ملائمة لسوناته ، فيجمل به أن يستخدم شكل السوناته ، غير أنه قلما يتاح لأى شاعر أن يجد نفسه مالكا لبنية المادة التى يمكن أن تصاغ ، صياغة مثالية ، على شكل سوناته . من الحق أنه حتى وقت حديث كان يتعذر طبع الشعر الحر فى أى دورية غير تلك الدوريات التى كان لباوند تأثير فيها ، وأنه قد غدا من الممكن الآن أن يطبع الشعر الحر (من الدرجة الثانية أو الثالثة أو العاشرة) فى أى مجلة أمريكية تقريباً . أما من المسئول عن الشعر الحر الردئ فمسألة غير ذات أهمية ، على قدر ما كان كتابه بحيث ينظمون شعراً رديئا فى أى شكل . وإن لباوند ، على الأقل ، الحق فى أن يحكم عليه بنجاح أو فشل شكله الخاص .

إن شعر باوند الحر vers libre لمن النوع الذى لا يتسنى إلا لشاعر انكب دون كلل على الأشكال الصارمة ومختلف النظم العروضية ، وقصائده المسماة : Canzoni

تسير فى طريق مختلف عن خط تقدمه المباشر : فهى أقرب إلى أن تكون دراسات فى التذوق الوسيط منها إلى أى من أشعاره الأخرى . ولكنها شائقة – فضلا عن قيمتها – باعتبارها تبين الشاعر وهو منكب على أشد الأشكال البروفسالية تداخلاً – وهى من التداخل إلى الحد الذى لا يمكن معه الكشف عن النموذج دون إيراد القصيدة كاملة . (ونجد أن مسيو جان دى بوشير ، الذى ترجمت فرنسيته فى مجلة الـ « **إيجوست** » (محب ذاته) ، قد وجه الأنظار إلى الحقيقة الماثلة فى أن باوند كان أول كاتب فى الانجليزية يستخدم خمسة أشكال بروفنسالية) . ومن شأن الإيراد ، على أية حال ، أن يبين تنوع الإيقاع العظيم الذى يدخله باوند على بحر الأيامب الخماسى المألوف .

* * *

إن الكانزونى البروفنسالية ، كالغنائية الإليزابيثية ، كانت تكتب للموسيقى ، وفى الفترة الأخيرة ألح مستر باوند ، فى سلسلة من المقالات عن عمل أرنولد دولمتش ، نشرت فى مجلة الـ «**إيجوست**» (محب ذاته) ، على أهمية دراسة الموسيقى للشاعر .

إن مثل هذه العلاقة بين الشعر والموسيقى أمر بالغ الاختلاف عما يدعى «موسيقى» شلى أو سوينبرن ، وهى فى أغلب الأحيان موسيقى أقرب إلى البلاغة (أو إلى فن الخطيب) منها إلى الآلة الموسيقية . فلكى يدنو الشعر من وضع الموسيقى (وباوند يورد ملاحظة پاتر موافقاً) ليس من الضرورى أن يكون الشعر خالياً من المعنى . فبدلا من المجردات المقنعة على نحو شفيف ، والرنانة ، مثل :

الزمن جالبا معه هبة من الدموع ،

والحزن جالبا معه كأسا فاضت –

عند سوينبرن ، أو بدلا من طحلبية مالارميه ، نجد أن نظم باوند محدد وعينى دائما لأن لديه انفعالا محدداً دائماً من ورائه .

* * *

إن الكلمات ربما كانت أصعب مواد الفن : لأنه ينبغى استخدامها لكى تعبر عن كل من الجمال البصرى وجمال الصوت ، فضلا عن نقل تقرير يتمشى مع قواعد اللغة . وإنه ليكون من الشائق أن نقارن استخدام باوند للصور باستخدام مالارميه لها : وأظن أننا سنكتشف أن صور الأول ، حين تقابل بصور الثانى ، حادة القطع دائماً ، حتى وإن كانت تحكمية ، وغير فوتوغرافية . وإن الصور التى من نوع الصور التى أوردتها فيما سبق لدقيقة فى بابها دقة هذه الأبيات :

Sur le Noel, morte saison,

Lorsque les loups vivent de vent ...

وبقية ذلك « العهد » الذى لا يُنسى .

حسبنا هذا حديثا عن الصور . أما عن « حرية » نظمه ، فقد أدلى باوند بعدة تقريرات فى مقالاته عن دولمتش تمس هذه المسألة :

« إن أى عمل فنى مركب من الحرية والنظام . ومن الواضح تماماً أن الفن معلق بين العماء من ناحية ، والآلية من ناحية أخرى . إن الإصرار المتحذلق على التفاصيل يجنح إلى أن يستبعد « الشكل الرئيس » . والإمساك القوى بناصية شكل رئيس يؤدى إلى حرية التفاصيل . إن العاكفين على التفاصيل ، فى فن الرسم ، قد فقدوا تدريجياً الحس بالشكل والجمع بين الأشكال . ومحاولة استنقاذ هذا الحس تدمغ بـ « الثورة » . إنها ثورة بالمعنى الفيلولوجى لهذا المصطلح ...

« الفن ابتعاد عن الأوضاع المثبتة ، ابتعاد موفق عن معيار » ..

وحرية النظم عند باوند أقرب إلى أن تكون حالة من التوتر راجعة إلى المعارضة المستمرة بين الحر والصارم . والحق أنه ليس هناك نوعان من الشعر : صارم وحر ، وإنما هناك فقط تمكن ينبع من كون المرء حسن التدريب إلى الحد الذى يغدو معه الشكل غريزة ويمكن تكييفه مع الغرض المحدد المطلوب .

وبعد ديوان **تمجيدات** ، ظهرت ترجمة «سوناتات و Ballate جويدو كاڤالكانتى» . ويجدر بنا أن نلاحظ أن كاتب مراجعة طويلة فى مجلة **كوست** (البحث) ، إذ يتحدث مثنيا على الترجمة ، قد أخذ المؤلف لا على إسرافه فى الوسيطية وإنما على «أنه – بالأحرى – مهتم بالمستقبل أكثر من اهتمامه بماضٍ بعيد بعض الشئ بحيث أنه على الرغم من حبه للشعراء الوسيطيين ، فإن براعته كشاعر حديث على نحو متميز تتعارض بذاتها مع نجاحه كمترجم مقبول كلية لكاڤالكانتى : وريث التروبادور ، والمدرسى » .

ومع ذلك فإن صحيفة الـ **ديلى نيوز** (أخبار اليوم) فى نقدها لديوان **Canzone** قد لاحظت أن مستر باوند :

« يلوح لنا دارساً أكثر منه شاعراً . ونحن نود أن نراه يوجه موهبته غير العادية إلى الترجمة المباشرة عن البروڤنسالية ، أكثر مما فعل حتى الآن » .

ومستر ج . C . سكواير (الذى أصبح الآن المحرر الأدبى لمجلة (نيو ستتسمان)

(رجل الدولة الجديد) فى مراجعة متذوقة كتبها فى مجلة **نيو إيج** (العصر الجديد) قد أشار على الشاعر بأنه :

« سيكسب ولن يخسر إذا استطاع أن ينسى كل ما يعرفه عن شعراء عصر دانتى ، وورودهم ولهيبهم ، وذهبهم وصقورهم ، وغزلهم الأدبى ، وأن يخرج من المكتبة إلى الهواء الطلق » .

وفى ديوان **ردود Ripostes** آثار مصطلح لفظى مختلف . وظاهرياً قد يلوح هذا العمل أقل أهمية . فالألفاظ أكثر تحكماً ، والسبحات أقصر ، وبراعة التكنيك أقل استرعاءً للنظر . وسيعتبر القراء الرومانسيون الكتاب أقل «امتلاء » بالعاطفة » . ولكن لهذا الكتاب طبقة تحتية أصلب بكثير . ثمة فكر أكثر ، وعمق أعظم ، وإن يكن الاضطراب على السطح أقل . وتأثير لندن واضح فيه . فقد غدا المؤلف ناقداً للبشر ، يستعرضهم من وجهة نظر متسقة ومطورة . إنه أشد إرعاباً وبعثاً على الحيرة . خلاصة القول إنه أنضج كثيراً . أما أنه لم ينبذ شيئاً من براعته التكنيكية فواضح من ترجمته عن الأنجلو – سكسونية لقصيدة « المسافر البحرى » . ليس بالانجاز القليل أن يعيد إلى الحياة النظم التتبيعى وربما كانت «المسافة البحرى» هى القطعة الوحيدة الناجحة من النظم التتبيعى فى الانجليزية الحديثة ، نظم تتبيعى ليس مجرد عمل قوى بارع tour de force ، وإنما هو يوحى بإمكانية نمو جديد لهذا الشكل . إن مستر رتشارد ألدنجتن (الذى تؤهله قدراته ككاتب للشعر الحر للكلام) قد دعا القصيدة «لم يفقها شئ ، وغير قابلة لأن يفوقها شئ » ، ودعاها كاتب فى الـ **نيو إيج** (العصر الجديد) (وهى صحيفة أدبية ظلت دائماً تناهض الابتكارات العروضية بقوة) « واحدة من أفتن الأعمال الأدبية الفنية التى أنتجت فى انجلترا خلال عشر السنوات الأخيرة » . وقد يكون لنا أن نلاحظ أن الجمال الخشن الصارم للأنجلو – سكسونية يقف على القطب المقابل للغة الشعراء البروفنساليين والإيطاليين الذين سبق لباوند أن كرس لهم انتباهه .

* * *

إن الكثير من القراء معرضون لأن يخلطوا بين نضج الشخصية وتيبس الانفعالات . وليس هناك تيبس فى ديوان **ردود Ripostes** . وينبغى أن يكون هذا واضحاً لأى شخص يقرأ بعناية قصيدة من نوع «فتاة» . وهانحن أولاً نوردها كاملة وبلا تعليق :

لقد دخلت الشجرة يدى ،

وارتقت العصارة ذراعى ،

ونمت الشجرة فى صدرى –

وتحت ،

تنمو الأغصان منى ، كالأذرع .

شجرة أنت ،

طحلب أنت ،

أنت أزهار بنفسج تمر بها الرياح .

طفل – بالغ الارتفاع – أنت ،

وكل هذا إنما يبدو حماقة فى نظر العالم .

وقصدة « العودة » دراسة مهمة فى النظم الذى هو فى الحقيقة قائم على كمية المقاطع . وحسبنا أن نورد منها أبياتا قليلة :

انظر ، إنهم يعودون ، أجل ، انظر

الحركات المترددة ، والأقدام البطيئة ،

الاضطراب فى الخطى

والتأرجح غير الواثق !

إن ديوان « **ردود** » **Repostes** ينتمى إلى الفترة التى كان مستر باوند يهاجم فيها بسبب دعايته ، وقد عرف بأنه مبتكر «مذهب الصورة» وبأنه «كبير كهنة الدوامية» . والحق أن «الدعاية » الفعلية التى قام بها مستر باوند كانت ضئيلة جداً ، من حيث الكم . ومهما يكن من أمر ، فإن الانطباع الذى خلفته شخصيته إنما توحى به الكلمة التالية فى مجلة **بنش** ، وهى دائما مقياس يعتمد عليه لإبانة الطبقة الوسطى الانجليزية عن نواجذها :

« يرغب مستر ولكن مارك (فى مواجهة لونج جينز بالضبط) فى أن يعلن أنه قد كفل للسوق الانجليزى الأعمال الخافقة لشاعر مونتانا (الولايات المتحدة الأمريكية) الجديد ، مستر حزقيال تون ، الذى هو أبرز شئ فى الشعر منذ روبرت براوننج . ومستر تون الذى غادر أمريكا ليستقر ، بعض الوقت ، فى لندن وتترك شخصيته

طابعها على رؤساء التحرير والناشرين والقراء الانجليز ، هو - إلى حد بعيد - أحدث شاعر فى السوق ، مهما قالت سائر الاعلانات . لقد نجح - حيث فشل كل الآخرين - فى تكوين خليط من صور الغرب غير المكبوح ، ومعجم ألفاظ شارع واردر ، والتهتك المشئوم لإيطاليا أسرة بورجيا » .

وفى ١٩١٣ عبر كاتب إلى جريدة « نيشان » (الأمة) النيويوركية ، ينتمى إلى جامعة إلينوى ، عن عدم الموافقة الأمريكية الأشد جدية . ويبدأ هذا الكاتب كلامه بالتعبير عن اعتراضاته على « مبدأ المستقبلية » (ربما كان باوند قد قام بأكثر مما قام به أى إنسان آخر لإبعاد المستقبلية عن انجلترا . فقد كان عداؤه لهذه الحركة هو أول عداء «لا يرجع إلى مجرد النفور غير الذكى من أى شئ جديد ، وإنما كان يرجع إلى إدراكه أن المستقبلية لا تتمشى مع أية أصول للشكل ، وكانت المستقبلية على حد تعبيره « انطباعية معجلا بها ») . ثم يتقدم الكاتب فى الـ «نيشان» (الأمة) لتحليل « النمو المتضخم للرومانسية » فى العصر الحديث كما يلى :

« **المبالغة فى أهمية الانفعال الشخصى**

نبذ كل معايير الشكل

قمع كل الشواهد على أن إنشاء معيناً إنما ينفخ فيه الحياة أى عقل موجه » .

أما عن أول نقطة فهذه كلمات مستر باوند رداً على سؤال « هل توافق على أن الشاعر العظيم لا يكون انفعالياً قط ؟ » .

« أجل ، أوافق بصورة مطلقة إذا كنت تعنى بالانفعال أنه يكون تحت رحمة كل حالة نفسية تمر به ... إن النوع الوحيد من الانفعال الجدير بالشاعر هو الانفعالات الإلهامية التى تبث فيه الطاقة وتقويه ، والتى هى بعيدة جداً عن الانفعالات اليومية المتسمة بالوحولة والإسراف فى العاطفية ... » .

أما عن منصة مذهب الصورة فهذه نماذج قليلة مما يقوله باوند فى « نواه لأصحاب مذهب الصورة » :

« لا تلق بالا إلى نقدات الرجال الذين لم يؤلفوا قط كتاباً مرمرقاً .

لا تستخدم كلمة زائدة عن الحاجة أو صفة لا تكشف عن شئ ما .

احذر المجردات . ولا تعيد فى نظم يعوزه الامتياز قول ما أنجز فى نثر جيد .

لا تتصور أن فن الشعر أبسط على أى نحو من فن الموسيقى أو أنك تستطيع أن

تبهج الخبير قبل أن تكون قد أنفقت على فن النظم على الأقل مثل ما ينفقه مدرس البيانو العادى على فن الموسيقى .

« تأثر بأكبر عدد من الفنانين قدر المستطاع ، ولكن كن من الحكمة بحيث تقر بهذا الدين مباشرة أو تحاول إخفاءه .

« انظر إلى تحدد تقديم دانتى حين يقارن بتقديم ملتون . وأقرأ من وردزورث كل ما لا يلوح بليدا على نحو لا سبيل لوصفه .

« إذا كنت تريد زبدة الشئ فامض إلى سافو وكاتولوس وڤيون حين يكون فى خير أحواله ، وجوتييه حين لا يكون أبرد مما ينبغى ، أو إذا لم تكن تجيد لغاتهم ، فابحث عن تشوسر المتمهل .

« النثر الجيد لن يضيرك . وثمة نظام طيب ينبغى اكتسابه بمحاولتك كتابته . والترجمة هى الأخرى تدريب جيد » .

ومن المحقق أن مركز الثقل هنا إنما يقع على النظام والشكل . وقد تبينت «تريبيون» شيكاغو أن هذا « عقل رجيح » مضيفة قولها :

« إذا كان هذا هو مذهب الصورة ... فنحن ندعو إلى إقامة مذهب الصورة بتعديل دستورى وبأن نسجن – دون لجوء إلى الحبر أو الورق – كل السيدات والسادة « الأدباء » الذين ينتهكون هذه الشرائع » .

غير أن مراجعين آخرين كانوا أقل من ذلك تأييدا . فعلى حين أن كاتب الـ «نيشان» (الأمة) الذى أوردناه فيما سبق يخشى الفوضى الموشكة ، روع المستر وليم آرتشر من مرأى الشكلية الكهنوتية . إن مستر آرشر يؤمن بربة الفن البسيطة غير المتعلمة :

« إن وصايا مستر باوند تجنح ، أكثر مما ينبغى ، إلى أن تجعل من الشعر حرفة مثقفة واعية بذاتها ، تتعهدها نقابة من الخبراء ، لا مكان للتلقائية والبساطة فى معاملهم الصارمة ... إن قدراً كبيراً من أحسن الشعر فى العالم ليس وراءه إلا قدر ضئيل جداً من الدراسة التكنيكية ... ثمة عشرات ومئات من الناس فى انجلترا بوسعهم أن يكتبوا هذا العروض البسيط (عروض « فتى من شروپشير ») على نحو ناجح » .

* * *

والقصائد التى تجسدت فيما بعد فى ديوان **Lustra** قد ظهرت فى مجلة **«بويترى»** (شعر) فى أبريل ١٩١٣ تحت عنوان **Contemporanea** . وحوت فيما حوت قصائد "**Tenzone**" ، «العراء» ، «العلية» ، «التحية الثانية» ، «شكل الرقصة» .

وثمة مؤثرات فيه ولكن من طريق غير مباشر . والأحرى أن ما نجده عنده إنما هو نمو تدريجي للخبرة تدخل فيه خبرات أدبية . ولم تجلب هذه معها غل ضروب من الحماسة مؤقتة ، وإنما حررت الشاعر من مجاله السابق المحدود . هناك (مؤثرات) كاتولوس وماريتال وجوتييه ولافورج وتريستان كورببير . ومن المحقق أن ويتمان ليس بالمؤثر ، فليس له أثر فى أى مكان هنا . إن ويتمان ومستر باوند يقفان على طرفين متقابلين . وعن قصائد **Contemporanea** لاحظت جريدة **«شيكاغو إيفننج پوست»** (بريد شيكاغو المسائى) ، بتمييز ، ما يلى :

« إن قصائدك فى عدد أبريل من مجلة **«بويترى»** (شعر) جميلة على نحو بالغ السخرية والرقة وعدم الاستحياء إلى الحد الذى يلوح معه أنك أعدت إلى العالم رشاقة (من المحتمل) ألا تكون قد وجدت قط ، ولكننا نكتشفها – من طريق عملية تخيلية – فى هوراس وكاتولوس » . لقد كانت بصيرة صادقة تلك التى ربطت باوند بالشعراء اللاتين وليس اليونانيين .

إن بعض القصائد الموجودة فى ديوان **Lustra** قد أساءت إلى المعجبين بشعر باوند كما تمثله فترة **«أقنعة» Personae** . ذلك أنه عندما يتغير الشاعر أو ينمو فمن المحقق أن كثيرين من معجبيه سينفضّون عنه وكل شاعر ، إذا أراد أن يبقى ككاتب بعد عامه الخامس والعشرين ، ينبغى أن يتغير ، عليه أن يسعى وراء مؤثرات أدبية جديدة ، وستكون لديه انفعالات مختلفة يعبر عنها . وهذا أمر مخيب لآمال الجمهور الذى يريد من الشاعر أن يغزل كل عمله من مشاعر شبابه ، والذى يحب أن يكون قادراً على أن يفتح كل مجموعة جديدة من قصائده واثقاً من أنه سيتمكن من أن يتناولها بنفس الطريقة التى تناول بها المجموعة السابقة . إنهم لا يحبون تلك الإعادة المستمرة للتكيف التى تتطلبها متابعة عمل مستر باوند . وهكذا جاء ديوان **Lus-tra** مخيباً لظن البعض ، رغم أنه لا ينم على تدهور فى التكنيك أو جدب فى الشعور . إن بعض قصائده (وهى تشمل عدة قصائد من **Contemporanea**) تقرير للآراء أشد مباشرة من أى شئ قدمه باوند قبل ذلك . وعن هذه القصائد يكتب مسيوچان دى بوشير :

« إن قصائده تحث الإنسان ، فى كل موضع ، على أن يوجد وعلى أن يجهر بأثرة

ملائمة ، لا يمكن أن يكون ثمة إيثار حق بدونها :

أضرع إليك أن تدخل حياتك .

أضرع إليك أن تتعلم كيف تقول « أنا »

عندما أسألك .

لأنك لست جزءاً ، وإنما أنت كل ،

لست قسماً ، وإنما كائن .

« ... ينبغي أن يكون المرء قادراً على أن يتفاعل مع المنبهات ، للحظة ، باعتباره شخصاً حقيقياً حياً ، بل وفي وجه كل القوى التي تجتمع عليه ، ... الشكوى الرجولية ، وتمرد الشاعر ، وكل ما ينم على وجدانه ، – ذلك هو الشعر .

تكلم ضد العسف اللاشعوري ،

تكلم ضد طغيان من لا خيال لهم ،

تكلم ضد الأغلال .

قف ضد جميع أشكال العسف ،

اخرج وتحد الرأي .

« وهذه هي الصرخة القديمة للشاعر ، ولكنها أشد دقة باعتبارها تعبيراً عن الاشمئزاز الصريح :

امض إلى المراهق الذي يختنق في الأسرة .

أواه ، ما أبشع

أن ترى ثلاثة أجيال من بيت واحد مجتمعة معاً !

ذلك أشبه بشجرة قديمة دون عساليج ،

وقد تعفنت بعض أغصانها وأخذت في التساقط .

«إن كل قصيدة من قصائده تقدم هذه الصرخات الصادرة عن تمرد أو اشمئزاز . ولكنها نتاج كونه لا يزال يأمل ويشعر » .

« فلنرفع السلاح في وجه هذا البحر من ألوان الغباء . إن باوند ... خبير بحماقة

فاسدى الذوق الذين يقرأون شعره . وثمة ألم حقيقى يولد من هذا التفسير الغبى ، وليس بوسع المرء أن يدرك مدى عمق هذا الألم إلا إذا أمكنه أن يستشعر ، من خلال الانبثاقات والضحك ، ما سبب هذه الجروح التى تزداد عمقاً من جراء ما يعرفه وما فقده ... » .

« إن نغمته ، الجذلة والحارة فى آن واحد ، إنما هى إحدى خصائصه . أوڤيد وكاتولوس – إنه لا ينكرهما ، وهو لا يستخدم هذه النبرات إلا لمن تعودوا عليه ، أما مع الآخرين فإنه يقف على حافة المفارقة ، ويكتب منشورات ، بل على حافة الإهانة على التحقيق ... » .

فهذا هو المدخل المناسب إلى القصائد الموجودة فى مطلع ديوان **Lustra** ، وإلى الأبيجرامات القصيرة التى يجدها بعض القراء «بلا معنى» أو «ليست شعراً» بالتأكيد . وعلى ذلك فإنه يجمل بهم أن يقرأوا « شكل الرقصة » أو « قرب بريجور » ويذكروا أن كل هذه القصائد قد خرجت من بين يدى رجل واحد .

ذراعاك أشبه بشجرة فتية تحت اللحاء ،

ووجهك كنهر ، فيه أنوار .

بيضاوان كلوزة هما كتفاك ،

كلوزات جديدة منتزعة من القشرة .

أو نهاية قصيدة « قرب بريجور » .

وهناك فى قلعته ، تيريران

كانت تلك التى لم يكن لها أذنان ولا لسان فى يديها ،

وقد مضى – آه مضى – لا يلمس ، ولا سبيل للوصول إليه !

هى التى ما كانت لتستطيع أن تعيش إلا من خلال شخص واحد ،

هى التى ما كانت لتستطيع أن تتحدث إلا إلى شخص واحد ،

وكل ما عدا ذلك فيها تغير متحول ،

حزمة مكسورة من المرايا ... !

ثم تحول ، على الفور ، إلى قصيدة « إلى صديق يكتب عن راقصات الملاهى الليلية » . من اليسير أن نقول إن لغة ديوان « **كاثاى** » يرجع الفضل فيها إلى الصينية . على أنه لو نظر المرء بعناية إلى (١) منظومات باوند الأخرى (٢) ترجمات سواه عن الصينية (كترجمة جايلز) لاتضح له أن الأمر ليس كذلك . لقد كانت اللغة معدة للشعر الصينى . قارن على سبيل المثال قطعة من قصيدة **Provincia** »

Deserta:

سرت

فى بريجور

رأيت لهيب المشاعل يثب عالياً ،

صابغا واجهة تلك الكنيسة ، –

وتحت الظلام ضحك دوار ،

عدت بناظرى إلى المجرى

ورأيت المبنى المرتفع ،

رأيت المآذن الطويلة ، والأسهم البيضاء .

ذهبت إلى ريبراك ،

وإلى سارلات .

* * *

بقطعة من قصيدة « أغنية النهر » :

إنه يخرج إلى هورى لينظر إلى اللقالق المرفوفة الجناحين ،

ويعود من طريق صخرة سى ليسمع العنادل الجديدة ،

لأن الحدائق فى جورن ملأنة عنادل جديدة ،

صوتها ممتزج فى هذا القيثار ،

وصوتها فى الأنابيب الاثنى عشر هنا .

ولا يهم كثيراً مدى ما تدين به هذه الأبيات لريهاكو ، ومدى ما تدين به لباوند :

لقد لاحظ مستر فورد مادوكس هفر أنه « إذا كانت هذه منظومات أصيلة ، فإن مستر باوند أعظم شعراء اليوم » . واستمر قائلا :

« إن القصائد الموجودة فى ديوان « **كاثاى** » إنما هى أشياء فائقة الجمال ، فهى تمثل ما يجمل بالشعر أن يكونه . ولئن كان بوسع نفحة جديدة من الصور والتناول أن تحقق أى شئ لشعرنا فإن هذه القصائد تجلب معها هذه النفحة ... »

« إن الشعر يتكون من تصوير لموضوعات عينية بحيث أن الوجدان الذى تولده الموضوعات يثور فى القارئ ...

« أين صورت على نحو أفضل ، أو أين يوجد تصوير على حظ أبقى من الجمال لشاعر أحد أولئك الحراس المتوحدين على مراكز حراسة التقدم ، سواء كل ذلك أوقيد فى هيركانيا ، أو حارساً رومانياً على السور العظيم لهذا البلد ، أو نحن فحسب فى زوايا أذهاننا المتوحدة ، أكثر مما هو الشأن فى قصيدة « مرثية حرس الحدود » ؟ ...

« إن الجمال شئ بالغ القيمة ، وربما كان أقيم شئ فى الحياة ، ولكن القدرة على التعبير عن الوجدان بحيث ينقل ذاته سليماً ، وعلى النحو الدقيق ، تكاد يكون أقيم . وكتاب المستر باوند بالغ الامتلاء بهذين الأمرين معاً ، وعلى ذلك أظن أن لنا أن نقول إن هذا هو أحسن عمل أنجزه لأنه مهما يكن من قرب متابعته لأصوله – وليس لدى أغلبنا وسيلة للحكم على ذلك – من المحقق أن مستر باوند قد وضع جزءاً كبيراً من نفسه فى هذا الكتاب الصغير » .

تحدث « **ذا تايمز ليترارى سبلمنت** » (ملحق التايمز الأدبى) عن "تمكن (باوند) من اللفظ الجميل " و « نثره الإيقاعى على نحو ماكر » وذلك فى مراجعته لمسرحيات النوه .

بل إنه منذ ديوان **Lustra** تحرك مستر باوند مرة أخرى ، وهذه النقلة تتجه إلى الملحمة التى ظهرت ثلاثة أناشيد منها فى طبعة **Lustra** الأمريكية (وقد سبق ظهورها فى مجلة « بويترى » (**شعر**) – ومس مونرو تستحق تكريماً عظيماً لشجاعتها فى طبع قصيدة ملحمية فى قرننا هذا العشرين – ولكن الصورة المنشورة فى ديوان **Lus-tra** منقحة ، وقد حسنتها المراجعة) . ولسوف نتركها كاختبار : فعندما يكون أى شخص قد درس قصائد المستر باوند بترتيبها **الزمنى** ، ويكون قد تمكن من ديوانى **Lustra** و « **كاثاى** » ، فإنه يكون معداً لـ « **الأناشيد** » – ولكن ليس قبل ذلك . ولئن فشل القارئ حينذاك فى أن يحبها ، فمن المحتمل أن يكون قد أغفل إحدى الخطوات فى رحلته ، ومن الأفضل له أن يعود على أعقابه ، ليبدأ الرحلة من جديد .

تأملات فى الشعر الحر[*] Vers libre

(١٩١٧)

Ceux qui possèdent leur vers libre

Y tennent : on n'abandonne que le vers libre.

ديهامل وفيلدراك

تشكو إلى سيدة مشهورة فى دائرتها الصغيرة بدقة معلوماتها عن آخر التطورات فى الأدب من تزايد ميلها إلى التقاعس . إنها تقول : « منذ جاء الروس لم أعد أستطيع أن أقرأ شيئاً . لقد انتهيت من دوستويفسكى ، ولا أعلم ماذا سأفعل بعد ذلك » . وعند ذلك قلت إن الروسى العظيم كان من المعجبين بديكنز ، وإنها قد تجد بدورها هذا الأخير جديراً بالقراءة . قالت : « ولكن ديكنز مغرق فى العاطفية . أما دوستويفسكى فواقعى » . وفكرت فى قصة غرام سونيا وراسكولينكوف ، ولكنى لم ألح على هذه النقطة واقترحت عليها أن تقرأ : **«لم يتسع الخرق بعد على الراتق»** . فقالت : « ولكن المرء لا يستطيع أن يقرأ للفيكتوريين على الإطلاق ! » . وعلى حين رحت أستخرج لها فضائل الرأى القائل بأن دوستويفسكى مسيحى ، بينما تشارلز ريد لا يعدو أن يكون تقياً ، أضافت أنه لم يعد بمستطاعها أن تقرأ أى شعر إلا أن يكون شعراً حراً **vers libre** .

من المتفق عليه أنه يوجد مايسمى بـ « الشعر الحر » **vers libre** . ومن المتفق عليه أيضا أن لـ «الشعر الحر » **vers libre** مدرسة ، وأن هذه المدرسة تتألف من نظريات معينة ، وأن جماعتها أو جماعاتها من أصحاب النظريات إما أن يجعلوا من الشعر شيئاً ثورياً وإما أن يفتوا فى عضده إذا أحرز هجومهم على بحر «الأيامب الخماسى» أى نجاح ... ليس هناك ما يسمى بـ «الشعر الحر» **vers libre** ، وقد آن الأوان لنعلن أن قصته الملفقة قد اندرجت مع « السورة الحيوية » **élan vital** والثمانين ألف روسى فى مدرجة النسيان[١] .

(*) ظهرت هذه المقالة فى مجلة « **نيوستيتسمان** » فى ٣ مارس ١٩١٧ .

(١) هذه إشارة إلى وهم شائع قام على أساس ما أشيع من وجود آثار للثلج فى عربات السكة الحديد فقيل إن القوات الروسية مرت ببريطانيا العظمى فى طريقها إلى الجبهة الغربية خلال أول شتاء فى الحرب العالمية الأولى « جون هيوارد » .

من المألوف أنه عندما تظهر نظرية في الفن يشترى أصحابها القدر الضئيل من الفن بمليون إعلان . وقد تكون النظرية التي باعت السلع زائفة تماماً ، أو مضطربة عاجزة عن الإيضاح أو هي قد لا تكون وجدت على الإطلاق . فالثورات الأسطورية خليقة بأن تظهر وتنتج أعمالاً فنية قليلة ربما تزداد قيمتها لو نزعنا عنها ما يعلق بها من نظريات ثورية . ومثل هذه الثورات أمر محتوم في مجتمعنا الحديث . فالفنان يقع على منهج ، ربما دون تفكر ، ويجده جديداً بمعنى أنه يختلف اختلافاً أساسياً عن المنهج الشائع بين فناني الدرجة الثانية من حوله . ويكون هذا المنهج الجديد مختلفاً في كل ناحية - باستثناء النواحي الجوهرية - عن منهج أي من أسلافه العظام . هنا ترتطم الجدة بالإهمال فيدعو الإهمال إلى الهجوم ، ويتطلب الهجوم نظرية . ولقد يخال المرء أن مجتمعنا لو كان في حالة مثالية لنما الجديد الصالح فيه من القديم الصالح نمواً طبيعياً دون حاجة إلى الجدال أو النظريات ، ولكان مثل هذا المجتمع ذا تقاليد حية . إن التقاليد في المجتمعات الخاملة - حيث إن المجتمعات تجنح إلى الخمول - تغدو خرافة ، ومن ثم نحس بالحاجة العنيفة إلى الجدة . وهذا أمر ضار بالفنان ومدرسته . فقد ينحصرون في نظريتهم أو يضيق الجدال من آفاقهم . لكن الفنان قادر دائماً على أن يتعزى في شيخوخته عن أخطائه بأنه لولا نضاله لما تحقق شئ على الإطلاق .

نحن لا نستطيع أن نلتمس لـ « الشعر الحر » **vers libre** أي عذر ولو كان عذر الجدل . فالشعر الحر صرخة قتال تدعو إلى الحرية ،وليس في الفن حرية . ولما كان من الممكن أن نصف الجيد من هذا « الشعر الحر » **vers libre** - كما يسمونه - بأي شئ إلا بأنه (حر) فمن الخير إذن أن ندافع عنه تحت اسم آخر . قد نناصر أنماطاً معينة من « الشعر الحر » **vers libre** على أساس اختيارها للمضمون أو على أساس طريقة تناولها لهذا المضمون . وأنا أعرف أن كثيراً من كتاب (الشعر الحر) **vers libre** قد قدموا لنا مثل هذه الابتكارات ، وأن جدة اختيارهم لمادتهم ومعالجتهم لها تختلط عندهم - إن لم يكن في أذهانهم ففي أذهان قرائهم - بجدة الشكل . لكني لست معنياً هنا بنظرية مذهب الصورة ، وهي النظرية التي تدرس استخدام مادة الشعر ، وإنما أنا معنى بنظرية الشكل الشعرى الذي صب فيه مذهب الصورة . لو كان « الشعر الحر » **vers libre** شكلاً شعرياً حقيقياً لأمكن تعريفه بطريق الإيجاب . لكني لا أستطيع أن أعرفه إلا بطريقة السلب :

١ - غياب النموذج . ٢ - غياب القافية . ٣ - غياب الوزن .

من اليسير أن نطرح هذه الخاصة الثالثة جانباً . فلست أعرف بيتا من الشعر يمكن أن يستعصى على التفعيل استعصاء مطلقاً . وفى المجلات الشعبية الأمريكية حيث تفسح أعمدة الشعر الآن المجال للشعر الحر **vers libre** يمكنك عادة تفسير الأبيات طبق قوانين العروض . من الممكن أن يقسم أى بيت إلى تفعيلات ونبرات . وليست الأوزان الأشد بساطة إلا تكراراً لمقطعين قد يكون أحدهما طويلاً والآخر قصيراً ، أو أحدهما قصيراً والآخر طويلا ، خمس مرات . ومهما يكن من أمر فلست أجد ما يلزمنا باستخدام التكرار فى البيت الواحد ، أو ما يمنعنا من كتابة أبيات (وقد تحقق ذلك فعلا) تتألف من تفعيلات مختلفة . كيف يمكن لتمارين التفعيل اللغوية أن تجعل بيتاً من هذا الطراز أقرب إلى الأفهام ؟ الإجابة هى أن ذلك لن يتأتى بغير الفصل بين العناصر المترددة فى سائر الأبيات . والهدف الوحيد من ذلك هو إحداث أثر مماثل فى سائر الأجزاء . لكن تكرار الأثر يدخل فى باب النموذج .

إن التفعيل العروضى لايعلمنا غير القليل . فقد لانجنى شيئاً كثيراً من أى نظام عروضى مطلق ، أو من أوزان سوينبرن ذات التعقيدات اللوذعية . إن أثر سوينبرن سرعان ما يتلاشى ، على نحو ما ، متى فهمنا لعبته وقدرنا أستاذيته . عندما تبلى الجدة – الناجمة عن غرابة الأوزان على الأذن الانجليزية – وتفهم يكف المرء عن البحث عما لا يجده فى سوينبرن : البيت الذى يستعصى على الشرح ولا يمكن اقتناص موسيقاه بأى كلمات أخرى . لقد كان سوينبرن متمكنا من تكنيكه ، وليس هذا بالشئ القليل ، ولكنه لم يكن متمكنا منه إلى الحد الذى يجعله متحرراً فى نطاقه وذلك أهم ما فى الموضوع . وإذا كان فى أوزان سوينبرن ما قد ينفع الشعر الانجليزى فمن المحتمل أن يكون مصدر النفع مختفياً وراء النقطة التى وصل إليها سوينبرن فى تطويره لأوزانه . لكن أكثر الأشعار المكتوبة فى لغتنا حتى الآن إثارة للاهتمام إما أن تكون قد عمدت إلى اتخاذ شكل بالغ البساطة ، كبحر الأيامب الخماسى ، والتراجع الدائم عنه ، وإما أن تكون قد عمدت إلى ترك الشكل على الإطلاق ، ومن ثم الاقتراب الدائم من شكل بالغ البساطة . هذه المقابلة بين الثبات والتغير ، أو هذا التجنب للرتابة دون وعى ، هما جوهر حياة الشعر .

وفى ذهنى الآن قطعتان من الشعر المعاصر الذى يمكن أن يسمى شعراً حراً **vers libre** . وأنا أوردهما كلتيهما لجمالهما :

ذات مرة فى براعة القيثارات وجدت النشوة ،

فى لمعة كعبين ذهبيين على الطوار الصلب .

والآن أرى

أن الدفء هو عين مادة الشعر .

أى إلهى ، فلتصفر

من ملاءة السماء القديمة التى أكلتها النجوم

حتى يتسنى لى أن أطويها حولى ، وفى راحة أرقد .

والقطعة السابقة قصيدة كاملة . أما الأخرى فجزء من قصيدة أطول بكثير :

وهناك فى قلعته ، تيريان ،

كانت تلك التى لم يكن لها أذنان ولا لسان إلا فى يديها

وقد مضى – آه مضى – لا يلمس ، ولا سبيل للوصول إليه !

هى التى ما كانت لتستطيع أن تعيش إلا من خلال شخص واحد

هى التى ما كانت لتستطيع أن تتحدث إلا إلى شخص واحد

وكل ما عدا ذلك فيها تغير متحول

حزمة مكسورة من المرايا ... !

ومن الواضح أن سحر هذه الأبيات ما كان ليتحقق دون إيحائها الدائم ببحر الأيامب الخماسى وفرارها البارع منه .

فى بداية القرن السابع عشر ، ولا سيما فى شعر چون وبستر الذى كان من بعض النواحى صاحب تكنيك أكثر مكرا من شكسبير ، يجد المرء نفس هذا التسليم بالوزن المطرد ومحاولة اجتنابه . إن شعر وبستر أشد تحرراً بكثير من شعر شكسبير ، وواضح أن خطأه لم يكن وليد قلة الاحتفال فإن شعره يتسم بهذا التحرر فى أشد لحظاته حدة . لست أنكر أنه يكون عديم المبالاة أحيانا ، ولكن عدم الاطراد الناجم عن عدم المبالاة يمكن أن يرد فوراً إلى أنه قد تعمد ألا يكون مطرداً . (فى مسرحية **«الشيطانة البيضاء»** يموت براشيانو وتجن كورنليا فيتعمد وبستر أن يمزق قيود البحر الخماسى) .

I recover, like a spent taper, for a flash,

And instantly go out.

إنى أسترد قواى – كشمعة مستنفدة – وأومض ومضة واحدة

وسرعان ما أنطفئ .

Cover her face, mine eyes dazzle, she died young.

غطوا وجهها . إن عينى تنبهران . فقد ماتت فى شرخ الشباب .

You have cause to love me, I did enter you in my heart,

Before you would vouchsafe to me for the keys.

أنت محق فى حبك لى ، فقد أدخلتك قلبى

قبل أن تسألنى أن أعطيك مفاتيحه .

This is a vain poetry : but I pray you tell me

If there were proposed me, wisdom, riches, and beauty

In three several young men, which should I choose?

هذا شعر باطل : لكنى أناشدكم أن تخبرونى

لو أنه عرض على الحكمة والثروة والجمال

ممثلين فى ثلاثة شبان مختلفين ، فأيهم أختار ؟

ليست هذه الأبيات وليدة قلة احتفال . إن عدم الاطراد يتدعم باستخدام الأبيات القصيرة وتقطيع الأبيات على شكل حوار مما يغير الأطوال . وثمة أبيات كثيرة فى مسرحيات ذلك العصر قد أفسدها اطراد النبر :

I loved this woman in spite of my heart.

لقد أحببت هذه المرأة رغم قلبى .

(البديل)

I would have these herbs grow up in his grave.

وددت لو أن هذه الأعشاب نمت على قبره

(الشيطانة البيضاء)

Whether the spirit of greatness or of a woman ...

سواء كانت هذه الروح روح العظمة أو روح امرأة

(دوقة مالفى)

ولسنا نستطيع أن نأخذ بالرأى القائل إن الشعر كان قد تدهور حينذاك بوجه عام . فتورنير وشيرلي – وهما اللذان قد نتفق فيما أظن على أنهما لمسا قاع انحدار المأساة تقريباً – كانا أشد اطراداً فى أوزانهما بكثير من وبستر أو مدلتون . إن تورنير على استعداد فى سبيل صقل الوزن فى بيت محترم من بحر الأيامب أن يبتر حرف جر من الإسم المجرور . وفى مسرحية « **مأساة الملحد** » نراه يختم كل بيتين من كل خمسة أبيات بكلمة **of** .

من الممكن إذا أن نصوغ القضية على النحو التالى : ينبغي أن يربض شبح أى وزن بسيط وراء قماش الحائط حتى فى أكثر القصائد « تحرراً » حتى يبرز الوزن مهدداً حين نسهو ويتراجع حين ننتبهِ . أو قل إن الحرية لا تكون حرية حقة إلا حين تتبدى فى مهاد قيد صناعى .

إن عدم إدراكنا للحقيقة البسيطة الماثلة فى أن « **بعض** » القيود الصناعية هى شئ ضرورى – اللهم إلا فى اللحظات الأولى للانفعال الحاد – خطأ كبير فيما أرى وقد وقع فيه بعض أصحاب المواهب البارزة مثل إ . ل . ماسترز . إن ديوانه «**منتخبات نهر سپون**» لا يمثل اللحظات الأولى للانفعال الحاد ، فهو تأملي وليس مباشراً ، وصاحبه يبدو أخلاقيا أكثر منه مراقباً . إن مادته شديدة الشبه بمادة كراب حتى ليتساءل المرء عما دعاه إلى الكتابة فى شكل مختلف . إن كراب – على وجه العموم – هو الأشد حدة . فهو ثاقب النظرة مباشر لا يرقق من حواشى القول . ومادته نثرية لا بمعنى أنه كان من الأفضل أن تكتب نثراً ، وإنما بمعنى أنها تتطلب شكلاً شعرياً بسيطاً أميل إلى الصرامة . وقد أعطى كراب مادته هذا الشكل فعلا . إن مستر ماسترز محتاج إلى شكل شعرى أشد صرامة ، ومراثيه تعانى من غياب هذا الشكل . حسبنا هذا عن الوزن . فإنه لا مفر من الوزن ، وليس هناك سبيل سوى التحكم فيه . غير أنه على حين يوجد تهرب من الوزن ، كما هو واضح ، فإن ناظمى الشعر الحر **vers librists** ليسوا ، بحال من الأحوال ، أول من خرجوا من الكهف :

أغصان الأشجار

قد لونها

ضروب عديدة من الحيرة ،

ملتوية هى

الأغصان ذات الأوراق الصغيرة .

ولكن ظلها

ليس ظل رأس الصارى

ولا الأشرعة الممزقة .

عندما انبلج الفجر الأبيض

من خلال ألواح شجر الشربين الخشنة

لكوخى ، قرب أشجار القسطل ،

عند رأس الوادى

أيتها الآلهة

وثبت ، ورميت حولى

جلدى الأرقش الشبيه بجلد الظبى

ولولا اللمسة الأكثر إنسانية فى ثانى هذه المقتطفات لما أدرك المراقب المتعجل أن المقتطف الأول لشاعر معاصر ، وأن الثانى لماثيو أرنولد .

لست أقلل من قيمة الجهود التى بذلها الشعراء المحدثون باستغلالهم لإمكانات الشعر غير المقفى . إنهم يثبتون قوة حركة وجدوى نظرية . فالذى عجز بليك وأرنولد عن تحقيقه كل بمفرده قد أخذ يتحقق فى عصرنا هذا . إن « الشعر المرسل » هو اللون الوحيد المقبول من ألوان الشعر غير المقفى فى الإنجليزية : وهو يستخدم بحر الأيامب الخماسى الذى لا مفر منه . إن الأذن الانجليزية أشد حساسية (أو هى كانت كذلك) لموسيقى الشعر وأقل اعتماداً على تردد الأصوات المتماثلة فى هذا البحر أكثر من أى بحر آخر . ولسنا نريد أن نحمل على القافية ولكن من المحتمل أن يكون الإخلاص الزائد للقافية قد جعل أذنى القارئ الحديث أقل حساسية . إن نبذ القافية ليس طفرة يراد بها التيسير ولكنه – على العكس من ذلك – يفرض على اللغة عبئا أشد صرامة . فعندما يترك الشاعر صدى القافية المريح ، فإن نجاحه أو فشله فى اختيار الكلمات وبناء الجمل والترتيب سرعان ما يغدو أشد اتضاحا . وعندما يترك الشاعر القافية يجد نفسه مقيداً بمعايير النثر . عندما يترك القافية تقفز موسيقى

أثيرية من الكلمات : وهى الموسيقى التى تصدح عادة – دون أن نفطن إليها – فى النثر .
Any rhyme forbidden, many Shagpats were unwigged .

وهذا التحرر من القافية قد يكون بالمثل تحريراً للقافية . ذلك أنه متى تحررت القافية من قيامها بإقامة عثرات الشعر الأعرج ، أصبح من الممكن أن تستخدم على نحو أكثر فاعلية حيث تكون الحاجة إليها على أشدها . وكثيراً ما تشتمل القصيدة غير المقفاة على أجزاء محتاجة إلى قافية تحدث أثراً خاصاً كأن توتر الموقف فجأة ، أو تزيد من شدة الإلحاح على شئ ما ، أو تغير الحالة النفسية على حين غرة . ولكن الشعر الرسمى المقفى لن يفقد مكانته ولا ريب . فلسنا محتاجين إلا إلى شاعر بارع فى الهجاء التهكمى – وليس هناك ما هو أندر من هذا اللون من العبقرية – يثبت بشعره أن القالب الشعرى المعروف باسم « الثنائى البطولي » لم يفقد شيئا من فاعليته منذ أرسى دريدن وبوب قواعده . على أنى لست واثقاً من أن هذا ينطبق على السوناتة أيضاً . والمهم هو أن انحطاط النماذج الشكلية المركبة لا شأن له بظهور «الشعر الحر» **vers libre** . لقد بت فى هذا الأمر منذ وقت طويل . وليس من الممكن أن نبلغ بأى شكل فنى حد الكمال إلا فى مجتمع متجانس وثيق الالتحام ينصرف هم أفراده إلى نفس المشاكل كالمجتمع الذى أنتج الكوراس الإغريقى أو القصيدة الغنائية الإليزابيثية أو كانزونى التروبادور . وهكذا ننتهى فيما يخص « الشعر الحر » **vers libre** إلى أنه لا يتحدد بغياب النموذج أو غياب القافية – فإن هناك فنوناً شعرية أخرى تخلو من هذين العنصرين وأنه لا يتحدد بغياب الوزن فإن أردأ أنواع الشعر يمكن أن يوزن عروضياً . وسنخلص من ذلك إلى القول بأن التفرقة بين الشعر المحافظ والشعر الحر **vers libre** تفرقة وهمية لأنه لا يوجد سوى شعر جيد ، وشعر ردئ ، وعماء .

مختارات من كتاب

« فكرة مجتمع مسيحى وكتابات أخرى »

(الطبعة الثانية الموسعة ، تقديم/ ديڤيد إدواردز ، ١٩٨٢)

المحتـويات

مقـدمة (١٩٨٢)

فكرة مجتمع مسيحى (١٩٣٩)

أهو مجتمع تحت المسيحى ؟ (١٩٣٩ - ١٩٤٠)

مراجعة من قلم موريس ب. ريكت مع ردين

نحو بريطانيا مسيحية (١٩٤١)

فضائل مسيحية وطبيعية (١٩٤١)

الحرية فى زمن الحرب (١٩٤٠)

تنوع الرأى الفرنسى (١٩٤٠)

التربية المسيحية لفرنسا (١٩٤١)

التربية والتعليم فى مجتمع مسيحى (١٩٤٠)

التصور المسيحى للتربية والتعليم (١٩٤١)

حول مكان المثقفين ووظيفتهم (١٩٤٤)

الـوحـى (١٩٣٧)

تصدير

ألقيت المحاضرات الثلاث المطبوعة هنا ، مع بعض التنقيح والتقسيم ، في مارس ١٩٣٩ بدعوة من عميد وزملاء كلية كوربس كرايستي بجامعة كامبردج ، تحت إشراف مؤسسة باوتوود . وإني لأود أن أعبر عن شكري للعميد والزملاء على منحي هذا التشريف والامتياز ، أما الحواشي فقد أضفتها أثناء إعداد المحاضرات للطبع .

وقد كان منطلقي شكا مؤداه أن الاصطلاحات المتداولة التي تُناقش بها الشئون الدولية والنظرية السياسية قد لا يكون لها من نتيجة سوى أن تخفي عنا القضايا الحقيقية للمدنية المعاصرة . ولما كنت قد اخترت أن أدرس مثل هذه المشكلة الكبيرة ، فينبغي أن يكون من الواضح أن الصفحات التالية لا يمكن أن تكون لها أهمية كبيرة في حد ذاتها ، وأنها لن تكون ذات فائدة إلا إذا اعتُبرت مساهمة فردية في مناقشة ينبغي أن تشغل أذهاننا كثيرة لفترة طويلة مقبلة . فالسعي إلى الأصالة (في هذه القضية) خليق بأن يكون وقاحة : وليست هذه المقالة ، على أحسن تقدير ، إلا ترتيباً أصيلا لأفكار لست أنا مبتدعها ، وينبغي أن تكون ملكاً مشاعاً لكل من يستطيع استخدامها . وإني لأدين بالكثير إلى محادثاتي مع بعض الأصدقاء الذين تستحوذ هذه المشاكل ومثيلاتها على أذهانهم : ولو أني حددت أسماءهم لكان في ذلك تحميل غير مناسب لهم مسئولية أغلاطي الخاصة في الاستدلال . ولكني أدين بالكثير أيضا لعدد من الكتب التي صدرت حديثاً ومنها ، على سبيل المثال ، « **ما وراء السياسة** » لكريستوفر دوسون ، و« **ثمن الزعامة** » لميدلتون مري ، وكتابات الأب ف . أ . ديمانت (الذي ظهر كتابه **مستقبل الدين** حديثاً إلى الحد الذي لم أتمكن معه من استخدامه) . وإني لأدين بعمق إلى أعمال چاك ماريتان ، وخاصة كتابه المسمى **Humanisme intégral** .

وإني لعلى ثقة من أن القارئ سيفهم من البداية أن هذا الكتاب لا يتضمن أي دعوة إلى « إحياء ديني » بالمعنى الذي ألفناه لهذه الكلمة . فتلك مهمة لا أراني أهلا لها ، ويلوح لي أن هذا الاصطلاح يتضمن إمكانية الفصل بين الشعور الديني والتفكير الديني ، وهو ما لا أقبله – أو لا أجده مقبولاً في مواجهة صعوباتنا الحاضرة . وحديثا لاحظ كاتب مجهول الإسم في «**ذانيو انجليش ويكلي** » (١٣ يوليو سنة ١٩٣٩) ما يلي :

« لقد عاش البشر بمؤسسات روحية (من نوع ما) في كل مجتمع ، وكذلك بمؤسسات سياسية ، وبأنشطة اقتصادية دون جدال . من المسلم به أنهم ، في فترات

مختلفة ، كانوا يجنحون إلى أن يضعوا ثقتهم أساساً في إحدى هذه المؤسسات الثلاث باعتبارها الدعامة الحقيقية للمجتمع . غير أنهم لم يستبعدوا المؤسستين الأخريين ، فى أى وقت ، استبعاداً تاماً ، لأن مثل هذا الاستبعاد محال » .

فهذه تفرقة مهمة ، وذات قيمة في السياق الذى ترد فيه . غير أنه ينبغى أن يكون واضحاً أنى لست معنياً هنا بالمؤسسات الروحية مستقلة ، وإنما بتنظيم القيم ، وتوجيه الفكر الدينى الذى ينبغى أن يتقدم ، حتما ، نحو نقد للأنظمة السياسية والاقتصادية .

– ١ –

إن الحقيقة الماثلة فى أن إحدى المشكلات خليقة يقينا بأن تستغرق وقتا طويلا حتى تحل ، وأنها تتطلب انتباه عدة أذهان لعدة أجيال ليست بالأمر الذى يبرر تأجيل دراستها . وفى أوقات الطوارئ قد يتبين على المدى الطويل أن المشكلات التى أجلناها أو تجاهلناها خليقة بأن تعود إلى مطاردتنا أكثر من المشكلات التى أخفقنا فى تناولها على نحو ناجح . فصعوبات اللحظة ينبغى دائما معالجتها على نحو ما : ولكن صعوباتنا الباقية إنما هى صعوبات تواجهنا فى كل لحظة . والموضوع الذى يعنينى فى هذه الصفحات إنما هو موضوع أجدنى مقتنعاً بأنه ينبغى علينا أن نوجه إليه انتباهنا الآن إذا كنا نأمل فى أن نستريح من الورطات المباشرة التى تملأ أذهاننا . إنه موضوع عاجل لأنه أساسى ، وطابعه العاجل هو الذى يدفع إلى الحديث عنه شخصاً مثلى يحاول أن يتوجه بالخطاب – فى موضوع يجاوز مداه المألوف – إلى جمهور يحتمل أن يقرأ ما يكتبه عن موضوعات أخرى . وهذا موضوع كنت خليقاً ، ولا ريب ، بأن أتناوله على نحو أفضل كثيرا لو أنى كنت دارساً عميقاً لأى من عدة فروع . غير أنى لا أكتب [هذا] للدارسين وإنما لأناس مثلى . وقد تعوض بعض المزايا بعض نواحى القصور . وما ينبغى أن يُحكم على المرء به ، دارساً كان أو غير دارس ، ليس المعرفة المتخصصة ، وإنما مجموع حصاد المرء من التفكير والشعور والعيش وملاحظة بنى البشر .

وعلى حين أن ممارسة الشعر ، فى حد ذاتها ، لا تخلع الحكمة ولا تزيد المعرفة فإنه يجمل بها ، على الأقل ، أن تدرب الذهن على عادة ذات قيمة عالمية . تلك هى تحليل معانى الكلمات التى يستخدمها المرء ، والتى يستخدمها الآخرون . وفى استخدامى مصطلح « فكرة » مجتمع مسيحى لا أقصد فى المحل الأول مفهوماً مشتقاً من دراسة أية مجتمعات قد نؤثر أن ندعوها مسيحية ، وإنما أقصد شيئاً لا يوجد

إلا في فهم للغاية التى ينبغى أن يتجه نحوها المجتمع المسيحى إذا أريد له أن يكون جديراً بهذا الاسم . ولست أقصر استخدام الاصطلاح على مجتمع مسيحى كامل على الأرض ، ولا أدرج فيه مجتمعات لا لشئ إلا لأنها تحتفظ بجهر بالإيمان المسيحى أو أثر للممارسة المسيحية . وعلى هذا فإن عنايتى بالمجتمع المعاصر لن تنصب – فى المحل الأول – على نواحى قصور أو نقائص أو مظالم معينة – وإنما ستنصب على هذا السؤال : ما هى « فكرة » – إن كان ثمة فكرة – المجتمع الذى نعيش فيه ؟ ولأى غاية رُتبت أموره ؟

إن فكرة مجتمع مسيحى إنما هى فكرة نستطيع أن نتقبلها أو نرفضها . غير أننا إذا كنا ننوى أن نقبلها فينبغى علينا أن نعالج المسيحية بقدر من الاحترام **العقلى** أكبر كثيراً مما تعودنا عليه ينبغى أن نعالجها باعتبارها ، من زاوية الفرد ، مسألة تفكير فى المحل الأول ، لا مسألة شعور . وإن نتائج مثل هذا الموقف لأشد جدية من أن يتقبلها كل إنسان : لأنه عندما لا يستشعر الإيمان المسيحى فحسب ، وإنما يفكر فيه أيضا ، تكون له نتائج عملية قد لا تكون مريحة . ذلك أن النظر إلى الإيمان المسيحى على هذا النحو – والنظر إليه على هذا النحو لا يعنى بالضرورة تقبلا له ، وإنما يعنى فقط فهما لقضاياه الحقيقية – معناه أن ندرك أن الاختلاف بين فكرة مجتمع محايد (وهى فكرة المجتمع الذى نعيش فيه فى الوقت الحاضر) وفكرة مجتمع وثنى (كذلك الذى يمقته أنصار الديمقراطية) إنما هو اختلاف ثانوى الأهمية على المدى الطويل . ولست معنياً فى هذه اللحظة بوسائل إخراج مجتمع مسيحى إلى حيز الوجود ، بل أنى لست معنياً فى المحل الأول بجعله يلوح مستحسناً ، وإنما أنا معنى أشد العناية بأن أوضح اختلافه عن نوع المجتمع الذى نعيش فيه الآن . والآن فإن فهم المرء للمجتمع الذى يعيش فيه إنما هو أمر مفيد لكل شخص مفكر واع . إن المصطلحات المتداولة التى نصف بها مجتمعنا ، والمقابلات التى نعقدها بينه – نحن أبناء « الديمقراطيات الغربية » – وبين سائر المجتمعات ، كى نقرظه بها ، لا تعدو أن تخدعنا وتخدرنا . فكوننا نتحدث عن أنفسنا باعتبارنا مجتمعاً مسيحياً ، على النقيض من مجتمع ألمانيا أو روسيا ، إنما هو امتهان للمصطلحات . ونحن لا نعدو أن نعنى أن لدينا مجتمعاً لا يعاقب فيه أحد على **جهره الصورى** بالمسيحية ، غير أننا نخفى عن أنفسنا معرفتنا المكدرة بتلك القيم الحقيقية التى نعيش بها . ونحن ، أكثر من ذلك ، نخفى عن أنفسنا التشابه بين مجتمعنا والمجتمعات التى نلعنها : لأنه سيتعين علينا أن نقر ، إن اعترفنا بذلك الشبه ، بأن الأجانب يسوسون الأمور على نحو أفضل . وإن شكوكى لتتجه إلى أن فى بغضنا للأنظمة الشمولية قدراً كبيراً من الإعجاب بفاعليتها .

إن الفيلسوف السياسى فى الوقت الحاضر ، حتى عندما يكون هو نفسه مسيحياً ،

لا يُعنى عادة بالتركيب الممكن لدولة مسيحية ، وإنما تشغله إمكانية دولة عادلة عموماً ، وعندما لا يكون متمسكاً بهذا النظام الدنيوى أو ذاك يميل إلى أن يتقبل نظامنا الحالى باعتباره نظاماً ينبغى تحسينه ، لا نظاماً ينبغى أن يغير جذرياً . ولدى الكتاب اللاهوتيين أكثر مما فى جعبتى متصلا بموضوعى هذا . لست أشير إلى أولئك الكتاب الذين يسعون إلى أن يدمجوا روحاً مسيحية غامضة ، ومنحطة أحيانا ، فى التوجيه العادى للأمور ، أو إلى أولئك الذين يسعون ، فى لحظات الطوارئ ، إلى تطبيق المبادئ المسيحية على مواقف سياسية محددة . ومما يتصل بموضوعى كتابات علماء الاجماع المسيحيين – أولئك الكتاب الذين ينقدون نظامنا الاقتصادى فى ضوء علم الأخلاق المسيحى . إن عملهم يتمثل فى أن يعلنوا عموماً ، ويكشفوا خصوصاً عن عدم تمشى قدر كبير من ممارستنا الاجتماعية مع المبادئ المسيحية . وهم يتوسلون إلى روح العدالة والإنسانية التى يدعى أغلبنا أنها تلهمهم ويتوسلون أيضاً إلى العقل العملى بأن يبينوا أن الكثير فى نظامنا لا تعوزه المساواة فحسب ، وإنما هو ، على المدى الطويل ، غير عملى ، ومن شأنه أن يؤدى إلى كارثة .

* * *

– ٢ –

كانت دعواى ، ببساطة ، هى أن الحالة الليبرالية أو السلبية للمجتمع لابد إما أن تتقدم إلى اضمحلال تدريجى لا نستطيع أن نرى له نهاية ، أو أن يصلح المجتمع ذاته (سواء كان ذلك نتيجة لكارثة أو لم يكن) على شكل إيجابى يحتمل أن يكون دنيوياً على نحو فعال ولا حاجة بنا إلى أن نفترض أن هذه الصبغة الدنيوية ستقترب ، على نحو وثيق ، من أى نظام فى الماضى ، أو أى نظام يمكن ملاحظته الآن ، لكى نشعر بالتوجس : فإن الأنجلو – ساكسون يكشفون عن قدرة على تنميق دينهم لعلها أكبر من قدرة أى جنس آخر . غير أننا إذا لم نكن راضين عن هذا المستقبل أو ذاك لهذه القضايا فإن الإمكانية الوحيدة الباقية إنما هى إمكانية مجتمع مسيحى إيجابى . ولن تروق (الإمكانية) الثالثة إلا لمن يتفقون فى نظرتهم إلى الموقف الراهن ، ويستطيعون أن يروا أن الصبغة الدنيوية الشاملة جديرة بأن تثير عواقبها اعتراض حتى من لا يعلقون أهمية إيجابية على بقاء المسيحية لأجل ذاتها .

ولست أبحث خطوط العمل الممكنة التى يمكن بها لمثل هذا المجتمع المسيحى أن

يخرج إلى حيز الوجود . وسأقتصر على رسم المعالم البسيطة لما أعتقد أنه الملامح الأساسية لهذا المجتمع ، متذكراً أنه لا هو بالذى يمكن أن يكون وسيطياً من حيث الشكل ، ولا هو بالذى يمكن أن يقام على (نموذج) القرن السابع عشر ، أو أى عصر سابق . فبأى معنى - إن كان ثمة أى معنى - يمكننا أن نتحدث عن «دولة مسيحية ؟ » أسألكم أن تسمحوا لى بأن أستخدم التفرقات العاملة الآتية : الدولة المسيحية ، الجماعة المسيحية ، جماعة المسيحيين ، باعتبارها عناصر مجتمع مسيحى .

* * *

- ٣ -

تحدثت عن هذه المقالة باعتبارها ، من إحدى النواحى ، ضرباً من التقديم لمشكلة الكنيسة والدولة . ومن الخير عند هذه النقطة أن أشير إلى حدودها التمهيدية . إن هذه المشكلة تهم كل بلد مسيحى - أى كل شكل ممكن من المجتمعات المسيحية . وهى خليقة أن تتخذ صوراً مختلفة حسب تقاليد تلك المجتمعات - رومانية ، أو أرثوذكسية ، أو لوثرية . كما أنها خليقة أن تتخذ صورة أخرى فى تلك البلاد - كالولايات المتحدة الأمريكية وأقطار الدومينيون ، كما هو واضح - التى يلوح فيها أن تنوع الأجناس والمجتمعات الدينية يجعل المشكلة غير قابلة لأن تُحل . ومن المؤكد أنه بالنسبة لهذه الأقطار الأخيرة قد لا يلوح أن المشكلة حتى موجودة . قد تبدو هذه الأقطار ملتزمة ، منذ نشأتها ، بشكل محايد من أشكال المجتمع . ولست أتجاهل إمكانية (قيام) مجتمع مسيحى ، فى ظل هذه الظروف ، يدوم لفترة غير محدودة . ولكنى أعتقد أنه إذا أرادت هذه البلدان أن تنمى ثقافة إيجابية خاصة بها ، وألا تظل مجرد مشتقات من أوربا ، فإنها لا تستطيع أن تتقدم إلا فى اتجاه مجتمع وثنى أو فى اتجاه مجتمع مسيحى . ولست أقول إن هذا البديل الأخير ينبغى أن يفضى إلى قمع بالقوة للطوائف المنشقة أو اختفاء كامل لها ، والأبعد من ذلك ، فيما آمل ، أن يؤدى إلى اتحاد سطحى بين الكنائس ، تحت مظهر رسمى ، اتحاد تتضاءل فيه الاختلافات اللاهوتية إلى الحد الذى تغدو معه مسيحية زائفة تماماً . غير أنه ينبغى أن تكون للثقافة الإيجابية مجموعة من القيم إيجابية ، وأن يظل المنشقون على الهامش ، لا يقدمون إلا مساهمات هامشية .

* * *

ينبغى أن يكون واضحاً أن شكل التنظيم السياسى للمجتمع المسيحى لا يدخل في نطاق هذه المناقشة . ذلك أن التوحيد بين أى شكل خاص من الحكومة والمسيحية خطأ خطر : لأنه يخلط بين ما هو باق وما هو زائل ، بين المطلق والعارض . إن أشكال الحكومة وأشكال التنظيم الاجتماعي في حالة تغير مستمر ، وقد تكون طريقة عملها بالغة الاختلاف عن النظرية التى يُفترض فيها أنها تمثلها . إن نظرية الدولة قد تكون ، صراحة أو ضمنا ، معادية للمسيحية : وقد تدعى لنفسها حقوقاً ليس لغير الكنيسة أن تدعيها ، أو تدعى أنها تفصل فى مسائل معنوية لا يكون غير الكنيسة مؤهلا لأن يفصل فيها . ومن ناحية أخرى فإن النظام قد يطالب ، من الناحية الفعلية ، بأكثر أو أقل مما يجهر به ، وعلينا أن نفحص طريقة عمله فضلا عن تكوينه . فليس هناك ما يكفل لنا ألا يكون النظام الديمقراطى معادياً للمسيحية عند التطبيق ، كما قد يكون نظام آخر معادياً لها من حيث النظرية : وينبغى أن تكون أحسن الحكومات نسبية حسب شخصية ومرحلة ذكاء وتعليم شعب معين فى مكان معين فى زمان معين . وإنه ليخلق بمن يعتبرون أن مناقشة طبيعة المجتمع المسيحى ينبغى أن تنتهى بتأييد شكل معين من التنظيم السياسى أن يسائلوا أنفسهم عما إذا كانوا ، حقيقة ، يؤمنون بأن شكل الحكومة لدينا أهم من مسيحيتنا ، كما يجمل بمن هم على اقتناع بأن الشكل الحالى للحكومة فى بريطانيا هو أنسب الأشكال لأى مجتمع مسيحى أن يساءلوا أنفسهم عما إذا كانوا يخلطون بين مجتمع مسيحى ومجتمع تُتحمل فيه مسيحية الأفراد .

* * *

ملاحظات

ص ٤٤ . علماء الاجتماع المسيحيون . إنى أدين دينا عميقاً لعدة علماء اقتصاد وعلماء اجتماع مسيحيين ، فى انجلترا وغيرها ، خاصة ر . هـ . تونى . وليس اختلاف منهجى فى التناول ، فى هذه الصفحات ، بحاجة إلى مزيد بيان ، ولكن من الشائق مقارنة معالجتى لمشكلة الكنيسة والدولة بمعالجة ف . أ . ديمانت لها فى كتابه البالغ القيمة « **الحكومة المسيحية** » ص ١٢٠ وما بعدها وص ١٣٥ وما بعدها . ويلاحظ الأب ديمانت أن سلطة الكنيسة « لا يمكن أن تدعى الآن على أساس أنها تمثل جميع المواطنين » . غير أنه على حين أن الكنيسة لا تمثل جميع المواطنين بالمعنى الذى يمكن أن يقال به إن عضو البرلمان « يمثل » أبناء دائرته ، حتى أولئك الذين يصوتون ضده بانتظام ، فإن وظيفة الكنيسة تلوح لى أوسع من مجرد «صيانة حق الفرد فى متابعة أهداف معينة ليست بالأهداف السياسية » . والذى يعنينى فى المحل الأول ، طوال الوقت ، ليس مسئولية الكنيسة نحو الفرد ، وإنما مسئوليتها نحو المجتمع . إن علاقة الكنيسة بالدولة قد تكون علاقة كوابح وموازنات ، ولكن خلفية وتبرير هذه العلاقة هما علاقة الكنيسة بـ « **المجتمع** » . ويتحدث الأب ديمانت حديثاً بالغ الجودة عن القوى الميالة إلى تقبل الدولة ذات الحكم المطلق ، ويلاحظ محقاً : « إن هذه الحقيقة المتمثلة فى إضفاء صبغة دنيوية على الحياة الإنسانية لا تنبع أساساً من امتداد سلطات الدولة . وإنما الأحرى أن هذا هو جهد الدولة من أجل استعادة دلالتها فى حياة شعب صار مفككا من خلال اختلاط الوسائل والغايات الاجتماعية الذى هو إضفاء الصبغة الدنيوية عليه » .

وإن من أسباب (ظهور) الدولة الشمولية جهد الدولة للاضطلاع بوظيفة توقفت الكنيسة عن الاضطلاع بها ، وإقامة علاقة مع المجتمع فشلت الكنيسة فى المحافظة عليها ، مما يؤدى إلى ألا يتقبل كمواطنين كاملين سوى من هم على استعداد لأن يقبلوها على أساس هذه العلاقة .

وإنى لأتفق قلبيا مع ملاحظة الأب ديمانت القائلة : « إن الحقيقة التى تجعل أغلب نظرياتنا عن الكنيسة والدولة من فضول القول هى سيطرة علم الاقتصاد والمال على السياسة ، وهذا يصدق ، بصفة خاصة ، على الدول الديمقراطية . إن تبعية السياسة للبلوتوقراطية هى الحقيقة الأساسية فى الدولة ، وهى التى تواجه الكنيسة اليوم » .

إن الأب ديمانت معنى بإصلاح هذا الموقف فى مجتمع دنيوى ، وبالوضع السليم للكنيسة فى مجتمع دنيوى . غير أنه ما لم أكن قد أسأت فهمه ، يلوح لى أنه يأخذ هذا الإضفاء للصبغة الدنيوية على أنه حقيقة مسلم بها . وإذ أفترض أن مجتمعنا الراهن محايد أكثر مما هو لا مسيحى فإن ما يعنينى هو أن أتساءل : كيف يكون شكله لو أنه سار فى اتجاه المسيحية .

* * *

حاشية

إن لاهوتيا مبرزا تفضل بقراءة تجارب طبع هذا الكتاب قد وجه إلى نقدات كنت أحب أن أستفيد منها بتنقيح كامل للنص . وقد سمح لى بإيراد القطعة التالية من نقده ، والتى قد يجدها القارئ ذات فائدة فى تصويب بعض عيوب عرضى :

« إن الدعاوى الرئيسية لهذا الكتاب تلوح لى من الأهمية ، وتطبيقها من اللزوم العاجل ، إلى الحد الذى أود أن أوجه معه الانتباه إلى نقتطين أظن أنهما بحاجة إلى مزيد من التأكيد ، وإلا فات مغزى النقاش (القارئ) » .

« إن جزءاً رئيسياً من المشكلة ، بالنسبة للكنيسة الفعلية وأعضائها القائمين ، يتمثل فى إدراكنا الناقص للحقيقة الأساسية وهى كون المسيحيـة ، فى المحـل الأول ، رسالة إنجيل وعقيدة قطعية واعتقاداً عن الله والعالم والإنسان يتطلب من المرء استجابة إيمان وندم . والخطأ الشائع يكمن فى وضع الاستجابة الإنسانية أولا ، والتفكير من ثم فى المسيحية ، على إنها **ديانة** فى المحل الأول . وعلى ذلك يوجد بيننا ميل إلى النظر إلى مشكلات اليوم على ضوء ما هو ممكن عملياً ، أكثر مما ينظر إليها على ضوء ما تفرضه مبادئ تلك الحقيقة التى أقيمت الكنيسة لتشهد عليها » .

« وثانيا ، فإن ثمة غموضاً عاماً يحف بـ « مجتمع المسيحيين » . وإنى لأخشى أن تفسر هذه العبارة بحيث تعنى أبناء الطبقة الوسطى العليا اللطفاء ذوى العقليات المسيحية (ص ٨٠) . غير أن مجتمع المسيحيين ينبغى أن يعنى من يتجمعون فى وحدة ، فى الحياة المكرسة للكنيسة المرئية : وينبغى أن يولد هـذا الاجتماع فى حياة العقيدة ذهنا مشتركاً فى قضايا اليوم . نحن لا نستطيع ، يقينا ، أن نفترض أن عقل مجتمع المسيحيين ينعكس ، بصدق ، على الأقوال الكنسية التى تظهر من حين إلى حين فذلك العقل لا يشكل ذاته بسرعة.فى هذه الأمور التى يصعب فيها جداً تبين الطريق . ينبغى أن يكون هناك على أية حال ، وثمة الآن إلى حد واقعى ما ، فى عقول المسيحيين إحساس بالنسبة بين الأشياء وروح من النظام هما لحياة العقيدة بمثابة ثمرة مباشرة : وهذه هى الأشياء التى ينبغى أن تؤثر (فى الموقف) إذا أريد الرد على الأسئلة على ضوء مبادى المسيحية » .

ملحق

الحديث الإذاعى التالى ، وقد ألقى في فبراير ١٩٣٧ فى سلسلة أحاديث عن «الكنيسة والمجتمع والدولة » ، ونشر في « ذا ليسنر » (المستمع) له بعض الصلة بمادة الصفحات السابقة من هذا الكتاب .

* * *

أما أن هناك تقابلا بين الكنيسة والعالم فاعتقاد نستمده من أعلى المصادر . ونحن نعرف أيضا من قراءتنا للتاريخ أن حداً معيناً من التوتر بين الكنيسة والدولة أمرمرغوب فيه . فعندما تتنافر الكنيسة والدولة كلية يكون ذلك وبالا على الصالح العام ، وعندما تتفاهم الكنيسة والدولة معاً أكثر مما ينبغى ندرك أن ثمة خطأً ما فى الكنيسة . غير أن التفرقة بين الكنيسة والعالم ليس من السهل إقامتها على نحو ما يسهل التفرقة بين الكنيسة والدولة . فنحن لا نعنى هنا أى جماعة أو منظمة كنسية واحدة ، وإنما عدد المسيحيين كمسيحيين بأكمله ، ونحن لا نعنى أى دولة معينة وإنما المجتمع كله ، فى كل أنحاء العالم ، من جانبه الدنيوى . إن التقابل ليس قائماً ، ببساطة ، بين مجموعتين متعارضتين من الأفراد . ذلك أن كل فرد ، فى ذاته ، ميدان تناضل فيه قوى الكنيسة والعالم .

قد تظنون أن ما نعنيه بـ « رسالة الكنيسة للعالم » هو ، فقط ، مهمة الكنيسة فى الاستمرار فى الكلام . وإنى لأود أن أجعل الأمر أكثر اتساماً بالطابع العاجل ، بأن أوسع من نطاق العنوان ليصبح « مهمة الكنيسة فى التدخل فى العالم » . إن ما يفترض فى أغلب الأحيان ، وإنه لمبدأ أود أن أناهضه ، هو مبدأ عش ودع غيرك يعيش . فنحن نفترض أنه إذا تركت الدولة الكنيسة وشأنها ، وحمتها - إلى حد ما - من التحرش بها ، لما عاد للكنيسة حق في أن تتدخل فى تنظيم المجتمع ، أو فى سلوك من ينكرون معتقداتها ، ونحن نفترض أن أى تدخل من هذا النوع معناه اضطهاد أقلية لأغلبية . ولابد للمسيحيين من أن ينظروا نظرة مختلفة تماماً إلى واجبهم . غير أنه قبل أن نتحدث عن **كيف** يجمل بالكنيسة أن تتدخل فى العالم يجمل بنا أن نحاول الإجابة عن هذا السؤال : **لماذا** يجمل بها أن تتدخل فى العالم ؟

من « أهو مجتمع تحت – المسيحى ؟ »

مراجعة من قلم موريس ب . ريكت فى مجلة « نيـو إنجليـش ويكلى » ٧ ديسمبر ١٩٣٩

أهو مجتمع تحت – الوثنى ؟

رد بقلم ت . س . إليوت فى مجلة « نيو إنجليش ويكلى » ١٤ ديسمبر ١٩٣٩ فى مراجعته العطوف لكتابى فى العدد الأخير [من هذه المجلة] يثير السيد موريس ريكت نقطة ذات تشويق كبير فى حد ذاتها .

رسالة من ت . س . إليـوت إلى رئيس تحـرير مـجلة « نيـو إنجليش ويكلى » ١ فبراير ١٩٤٠

ينبـغى أن يكون واضـحاً الآن أنى كنت أحاول أن أقـتصـر على الحـد الأدنى من المتطلبات فى مجتمع قبل أن يمكن **دعوته** مجتمعاً مسيحياً .

من « نحو بريطانيا مسيحية »

حديث أذاعته محطة الإذاعة البريطانية فى سلسلة أحاديث موضوعها «الكنيسة تنظر إلى الأمام » ونشر فى مجلة « لسنر » (المستمع) ١٠ أبريل ١٩٤١ .

سأختم حديثى بأن أقول شيئا عن شاهد مسيحى على زمننا ، ربما لا تكونون قد سمعتم به قط . إن اسم شارل دى فوكو ، وهو قس فرنسى توفى بشمال أفريقيا فى ١٩١٦ ، اسم ليس مـعروفاً جيداً فى بريطانيا ، رغم أن ترجمـة حيـاته من قلم رينيه بازان قد تُرجمت [إلى الانجليزية] .

من « فضائل مسيحية وطبيعية »

جزء من « كرستيان نيوز لتر » ٣ سبتمبر ١٩٤١

من بين الفضـائل الطبيعيـة التى لم يستقر الرأى على مكانها أجدنى خليقاً أن أدرج **الوطنية** .

من « الحرية فى زمن الحرب »

جزء من « كرستيان نيوز لتر » ٢١ أغسطس ١٩٤٠

أدى بى إلحاح مشكلة الحرية إلى أن أولى انتباها وثيقاً لكتيب سير نورمان آنجل الصادر حديثاً فى سلسلة بنجوين وعنوانه **لماذا كانت الحرية مهمة** .

من « تنوع الرأى الفرنسى »

جزء من « كرستيان نيوز لتر » ٢٨ أغسطس ١٩٤٠

قد يكون ثمة أناس كثيرون فى هذا البلد تكون لديهم انطباع مؤداه أن فرنسا قد أبانت عن كونها رجعية ، انهزامية ، وضد بريطانيا .

* * *

لقد كان [البابا] يدين هرطقة تؤكد أن شكلا واحدا فقط من الحكومة هو الشكل الملكى يتمشى مع الكاثوليكية . وربما كان يدين أيضا تعصبا أخطر يصنف اليهود والبروتستانت والبنائين الأحرار فى إدانة واحدة شاملة . لقد دافعت عن جريدة الـ آكسيون فرانسيز Action Française ولكنى أعتقد الآن أن البابا كان يفهم اتجاهاتها خيرا منى .

من « التربية المسيحية لفرنسا »

جزء من « كرستيان نيوز لتر » ٣ سبتمبر ١٩٤١

وفى إسبانيا – وهى بلد لا أعرفه – ربما تكون الغالبية العظمى من السكان ، مهما عادت الكهنوت ، مسيحية وكاثوليكية فى أعماقها .

من « التربية والتعليم فى مجتمع مسيحى »

ملحق « كرستيان نيوز لتر » ١٣ مارس ١٩٤٠

إن المبرر الوحيد لمحاولتي الكتابة عن التربية والتعليم في مجتمع مسيحي هو أنه ما من أحد آخر قد فعل هذا حتى الآن .

من « التصور المسيحي للتربية والتعليم »

ورقة أُلقيت في مؤتمر رئيس أساقفة يورك بمولفرن في ١٩٤١ ونشرت في **أعمال** المؤتمر (١٩٤٢) .

إن كل مسيحي متعلم يجب أن يكون له بعض المعرفة بالقديس أوغسطين وبيبا سكال .

من « حول مكان المثقفين ووظيفتهم »

ورقة كتبها للمناقشة في اجتماع الموط في ديسمبر ١٩٤٤

هرمية المثقفين

لا أستطيع أن أعثر على نسختي من كتاب «خيانة الكتاب» **La Trahison des Clercs** ولم أقرأ الكتاب منذ ظهر لأول مرة .

من [الوحي]

[من مقالة أسهم بها في كتاب **الوحي** تحرير ج . بيلي وهيو مارتن ، الناشر: فيبروفيبر ، لندن ، ١٩٣٧] .

كان محرك بابت هو الوعي بأدواء العالم الدنيوي الحديث والفزع منها . وإن عمله ككل يشكل أكمل وأوفى تشخيص للداء ، كما يتجلى في الأدب وفي التربية والتعليم وفي السياسة والفلسفة ، قام به إنسان .

* * *

إن من أسباب اجتذاب البوذية له عداوته ، كما هو واضح ، للأفكار الأفلاطونية ونفوره من التأثير الأفلاطوني في اللاهوت المسيحي .

إن لورنس ، حتى لو كان قد حصل قدراً من المعرفة والمعلومات أكبر مما أتيح له أن يملكه ، كان خليقاً أن يظل مفتقرا إلى التعليم على الدوام . وبكلمة « متعلم » أعنى إدراك مناسيب خريطة ما كتب فى الماضى ، بحيث يرى المرء غريزيا المكان الذى ينتمى إليه كل شئ ، ويحدد - تقريباً - المكان الذى يحتمل أن ينتمى إليه الشئ الجديد . وهى تعنى - بالإضافة إلى ذلك - التمكن من الاعتراف بكل الكتب التى لم يقرأها المرء ، والأشياء التى لا يفهمها - إنها تعنى بعض الفهم لجهل المرء .

* * *

إنى أجد أن رجل الطب أهم كثيراً من الروائى .

* * *

إن الفنان بحاجة إلي أن يعيش حياة عادية ، إذا أراد لعمله أن يؤدى - حياة أقرب إلى الروتين ، ومن المحقق أنها أقل « غرابة لا تنحل » من حياة السياسى أو سمسار البورصة .

* * *

وإنى لأنظر إليه ، كما قلت ، على أنه باحث فى الوجدان الدينى .

* * *

إن العقل الإنسانى مدفوع على نحو مستمر بين رغبتين ، بين حلمين كل منهما خليق أن يكون إما رؤيا أو كابوسا : رؤيا وكابوس العالم المادى ، ورؤيا وكابوس العالم اللامادى . وكلاهما خليق أن يكون بالتناوب ، أو لأذهان مختلفة ، ملجأ يؤوى إليه ، أو رعبا يهرب منه . فنحن نشتهى ونخشى كلا النوم واليقظة . إن النهار يجلب لنا الراحة من الليل ، والليل يجلب الراحة من النهار . ونحن نخلد إلى النوم كما نخلد إلى الموت ، ونصحو كأنما على اللعنة .

لقد كانت للورنس قدرة غير عادية حقا على أن يتضايق من العالم الحديث : عالم التنوير والتقدم ، سواء فى قرية تعدين من قرى الميدلاندز ، أو فى مجتمع الحاضرة المثقف . كان هذا العالم كابوسه ، وكان يريد عالما يكون فيه الدين حقيقياً ، لا عالما من مؤتمرات الكنائس والصحف الدينية ، ولا حتى عالما يمكن فيه **الإيمان** بالدين ، وإنما عالم يكون فيه الدين شيئاً أعمق من الاعتقاد ، وتكون فيه الحياة ضرباً من السلوكية الدينية . ومن ثم كان هنوده المتخطرون الذين ألهموه ، فى كتاب **أصباح فى المكسيك** ، بعضا من أفتن كتاباته وألمعها . لقد كان يرغب فى أن يهبط ، قدر المستطاع ، سلم

الوعى الإنسانى لكى يجد شيئا يستطيع أن يؤكد لنفسه أنه **حق** . وهذه المحاولة سرابية أساساً .

* * *

فهو لا يعدو أن يعطينا سجلا مدهشاً للطريقة التى يؤثر بها الهنود فى لورنس . ومع ذلك فإن محاولته المخطئة كانت نتيجة لوعى من جانبه بشئ بالغ الأهمية : فقد كان يعى أن الدين ليس ، ولا يمكن أن يبقى ، ببساطة مجرد قواعد أخلاقية .

* * *

ولئن (فهكذا إخال أنه كان خليقاً أن يقول) وجدت أنك لا تستطيع أن تتقبل سوى دين « شرير » فتقبله بحق الله ، لأن ذلك أقرب كثيراً إلى الحقيقة من ألا يكون لك أى دين .

* * *

إن الدين الذى كان لورنس خليقاً أن يرغب فى بلوغه دين قوة وسحر ، دين تحكم أكثر منه دين استعطاف .

مختارات من كتاب

« رسائل ت . س . إليوت » تحرير : ڤاليرى إليوت

الجزء الأول : ١٨٩٨ - ١٩٢٢

(١٩٨٨)

من رسالة إلى كونراد إيكن

(٣٠ سبتمبر ١٩١٤)

إن پاوند ذكى فى حديثه ، ولكن نظمه - وإن يكن حسن النية - تعوزه الكفاية على نحو مؤثر .

من رسالة إلى إزرا پاوند

(١٩١٥)

كلية ميرتون

أكسفورد

٢ فبراير (١٩١٥)

عزيزى پاوند

أرجوك خبرنى من يكون كاند نسكى . إنى لا أثق بعلم الجمال وأبغضه عندما ينفصل عن الموضوع ، ويخرج كالبخار فى فراغ ، ولكنك لم تفعل ذلك .

[رسالة إلى برتر اندرسل]

(١٩١٦)

[نشرت فى كتاب برتراندرسل **سيرتى الذاتية ١٩١٤ - ١٩٤٤** ، الجزء الثانى ، الناشر : چورج آلن وأنوين ، لندن ١٩٦٨] .

الثلاثاء

[١١ يناير ١٩١٦]

عزيزى برتى

هذا رقيق منك على نحو مدهش – والحق أنه (إذا جاز التعبير) آخر قشة من السخاء . يؤسفنى جداً أن عليك أن تعود – وڤيڤيان تقول إنك كنت ملاكاً معها – ولكن بديهى أنى سأثب على هذه الفرصة بأقصى قدر من عرفان الجميل . وإنى واثق من أنك قد قمت **بكل شئ** ممكن ، وعالجتها بأحسن طريقة – خيراً منى – وكثيراً ما أتساءل كيف كانت ستجرى الأمور لولاك – بل أعتقد أننا سندين لك بحياتها .

سآخذ [قطار] العاشرة والنصف ، وأتطلع إلى حديث معك قبل أن ترحل . إن مسز سيك فى انتظارك . وقد وفرت لى أكبر قدر من الراحة هنا .

مع مودة

توم

من رسالة إلى روبرت روس

(١٩١٨)

٣١ شارع وست ، مارلو

١٩١٨/٩/٤

عزيزى السيد روس

تمكنت لتوى من الحصول على عنوانك

(الرسالة منشورة فى كتاب « روبرت روس : صديق الأصدقاء » ، تحرير مارجرى روس ، الناشر : چوناثان كيپ ، لندن ١٩٥٢) .

من رسالة إلى لايتن ستريشى

(١٩١٩)

إن أي شيء تعلمته أنا عن الكتابة راجع إلى كونى أمضيت (أو بددت ، كما خلت يوماً) عاماً فى تمثل أسلوب ف . هـ . برادلى . أفتن فيلسوف فى الانجليزية .

* * *

(عن «جولة فى الأقاليم» يقوم بها لبنك لويدز)

إنك لتكون ساذجاً جداً إذا تصورت أنى أتحدث مع كهنة الريف العمداء فى الكاتدرائية المجاورة . فأنا لا أذهب إلى البلدات ذات الكاتدرائيات وإنما إلى مراكز الصناعة . إن أفكارى مشغولة بمسائل أهم مما يدخل رءوس الكهنة العمداء - مثل مسألة السبب فى أنه من الأرخص أن نشترى قضبان الصلب من أمريكا بدلا من ميد لزبوره ، والآثار المحتملة لذلك - وصعوبات التعامل مع بولندا - وتقدير الروبية .

(١ يونيو ١٩١٩)

من رسالة إلى چون كوين

(١٩١٩)

من الواضح تماماً أنه ، بدونك ، ما كان ليتسنى لى أن أنشر فى أمريكا على الاطلاق .

(٩ يوليو ١٩١٩)

من رسالة إلى هنرى إليوت

(١٩٢٠)

بيد أنه حتى هنا [لندن] يعتبرنى نقاد الصحف العاديين فطنا أو هجاء ، وفى أمريكا أظن أنهم لن يعدوا أن ينظروا إلىّ على أنى مثير للاشمئزاز .

(١٥ فبراير ١٩٢٠)

[رسالة إلي جيمز جويس]

(١٩٢٠)

[نشرت فى المجلد الثالث من **رسائل جيمز جويس** تحرير رتشارد إلمان ، الناشر : فيبر وفيبر ، لندن] .

(١١ أغسطس ١٩٢٠)

١٨ كروفورد مانشنز

كروفورد ستريت W.I

عزيزى مستر جويس – أعطانى إزرا پاوند لفافة لك . سأكون فى باريس يوم الأحد ١٥ وسأرحل يوم الإثنين . سأكون فى فندق الإليزيه ، ٣ شارع بون ، حيث كان پاوند ينزل . **آمل أن تتمكن من العشاء معى فى ذلك المساء . أرجوك** .

هل تستطيع أن تلتقى بى هناك حوالى السادسة والنصف ، أو حتى السابعة ؟ يمكنك أن تأخذ اللفافة ، وإنى لأحب جداً أن ألتقى بك فى نهاية المطاف .

لن تجد وقتاً للرد . ولكن تعال من فضلك .

المخلص

ت . س . إليوت

من رسالة إلى روبرت مكالمون

(١٩٢١)

(نشرت فى كتاب روبرت مكالمون » **إذ نحن عباقرة معاً (١٩٢٠ – ١٩٣٠)** » ، الناشر : دبلداى آند كمپانى ، نيو يورك ١٩٦٨) .

٩ كلارنس جيت جاردنز

لندن N . W . 1

٢ مايو ١٩٢١

عزيزى بوب

إنى على ثقة من أن چوليان بندا يستحق أن يتعرف المرء عليه ، وكذلك من المحتمل أن يكون پول ڤالرى . ولكن باريس مازالت حية . إن الأمر المدهش فى الأدب الفرنسى هو تضامنه : فأنت لا تعرف جزءاً واحداً منه ، حتى أكثره معاصرة ، إلا إذا عرفت القرنين السابع عشر والثامن عشر .

من رسالة إلى چون كوين

(١٩٢١)

إنى أرى مبرر اعتراضك على طريقتى فى الترقيم ، ولكنى أعتقد أن البيت ذاته له ترقيم ، ويلوح لى أن إضافة فاصلة فى عدة مواضع تسرف فى تأكيد الوقفة . وهذا لأنى أتوقف دائما عند نهاية البيت عند قراءة الشعر ، بينما ربما لم تكن أنت تفعل .

(٩ مايو ١٩٢١)

(من رسالة إلى إزرا پاوند فى يناير ١٩٢٢ . أعيد نشرها فى كتاب **ت . س . إليوت : الأرض الخراب – كتاب ٢٤ (؟) حالة** حررة C . ب . كوكس وأرنولد ب . هنشليف ، ماكميلان ١٩٧٢) .

لندن (يناير ؟ ١٩٢٢)

سيدى العزيز Cher maître .

قبلت نقداتك ، على قدر ما أمكننى فهمها ، مع الشكر .

* * *

١ – هل تنصحنى بطبع قصيدة «جيرونتيون» كمقدمة على شكل كتاب أو كتيب ؟

٢ – هل من الأفضل – ربما – أن نحذف فليپاس أيضا ؟ ؟ ؟

* * *

٥ – أتعنى ألا أستخدم المقتطف من كونراد ، أو أن أكتفى – ببساطة – بعدم وضع اسم كونراد عليه ؟ إنه أنسب شئ أستطيع أن أجده ، ويجلو [القصيدة] بعض الشئ .

* * *

كنت أود أن أرسل إليك اسخولوس قبل الآن ، ولكنى كنت طريح الفراش بالانفلونزا ، وقد زالت ، ولكنى بائس .

* * *

كتبت إلى ثاير(*) سائلا عما يستطيع أن يقدمه لقاء هذه (القصيدة) .

* * *

أحاول أن أقرأ أرسطوفان

من رسالة إلى چون كوين

(١٩٢٢)

إنى متأثر غاية التأثر بخطابك ، وبكل ما فعلته من أجلى ، وبالنتائج التى حققتها .
١٥وبعطفك الذى لا حد له .. بديهى أنى راض تماماً عن الترتيبات التى قمت بها .
فهى بالضبط ما كنت أريد القيام به ، وغاية الأمر أنى لم أكن أعرف كيف أقوم بها ، إن كانت ممكنة أساساً ، دون أن أزورك مرة أخرى وهو ما كنت قررت ، بصورة مطلقة ، ألا أفعله بعد كل ما أنجزته من أجلى . وكذلك شعرت بأن ذلك سيكون أشبه بسؤال ليفرايت معروفاً ، وكنت أكره أن أسألك أن تفعل ذلك بالنيابة عنى .
وأظن أن ليفرايت راض تماماً عن أن هذا الترتيب سيكون فى نهاية المطاف فى مصلحته ، ومن المؤكد أن مجلة الـ « ديال » قد تصرفت على نحو بالغ اللطف .

ومبعث أسفى الوحيد (وهو ما قد يلوح ، فى هذه الظروف ، إما أمراً غير لائق أو نفاقاً) هو أن هذه الجائزة [من مجلة الـ « ديال »] قد منحت لى قبل أن تمنح لپاوند . فأنا أشعر بأنه يستحق هذا الاعتراف به أكثر مما أستحقه ، وذلك بالتأكيد «من أجل خدماته للأدب» وأشعر بأنه كان يجب أن أنتظر إلى أن يتلقى هو هذه الشهادة العامة . وفى مخطوط « الأرض الخراب » الذى أرسله إليك ترى شواهد عمله وأظن أن هذا المخطوط جدير بأن يُحفظ ، فى شكله الحالى ، لا لشئ إلا لأنه البرهان الوحيد على الفرق الذى أحدثه نقده فى هذه القصيدة . ويسرنى أنك على الأقل ستتاح لك فرصة الحكم على ذلك بنفسك . وطبيعى أنى آمل ألا تنشر الأقسام التى حذفتها قط ، وإنى إذ أبعث بها إليك إنما أبعث بالنسخ الوحيدة من هذه الأجزاء .

(*) سكوفيلد ثاير ، رئيس تحرير مجلة (ذا ديال) (المزولة)

لقد جمعت معاً كل أجزاء المخطوط الموجودة . أما الكراسة الجلدية الغلاف فقد بدأتها فى ١٩٠٩ وأدرجت فيها كل أعمالى ، فى تلك الفترة ، كما كتبتها ، بحيث أنها المخطوط الأصلى الوحيد (بداهة باستثناء المسودات والمذكرات التى قضيت عليها فى وقتها) . وستجد فيها مجموعات كبيرة من منظومات لم تطبع قط ، وأثق فى أنك توافقنى على أنها لا ينبغى قط أن تطبع . وإنى إذ أضعها بين يديك أسألك ، بحرارة ، أن تحتفظ بها لنفسك ، وتحرص على ألا تطبع قط .

لست أظن أن لهذا المخطوط أى قيمة عظمى خاصة أن القسم الأكبر منه هو ، فى الواقع ، نص مرقوم على الآلة الكاتبة لم يكن له أى مخطوط ، عدا أبيات متناثرة .

(٢١ سبتمبر ١٩٢٢)

مختارات من كتاب

« ألوان الشعر الميتافيزيقى »

(١٩٩٣)

محاضرات كلارك بكلية ترنتى ، جامعة كمبردج ، ١٩٢٦

و

محاضرات تيرنبول بجامعة چونز هوپكنز ، ١٩٣٣

حررها وقدم لها

رونالد شوشارد

المحتويات

إقرارات بالشكر

قائمة الاختصارات والصور القصيرة

مقدمة المحرر

كلمة عن النص وأصول التحرير

محاضرات كلارك

عن الشعر الميتافيزيقى فى القرن السابع عشر مع الإشارة بوجه خاص إلى دن وكراشو وكاولى

[تصدير المؤلف]

المحاضرة ١ (مقدمة : حول تعريف الشعر الميتافيزيقى)

المحاضرة ٢ (دن والعصور الوسطى)

المحاضرة ٣ (دن والقرن الرابع عشر Trecento)

المحاضرة ٤ (الصورة المغربة عند دن)

المحاضرة ٥ (قصائد دن الأطول)

المحاضرة ٦ (كراشــو)

المحاضرة ٧ (كاولى والنقلة)

المحاضرة ٨ (القرن التاسع عشر : ملخص ومقارنة)

محاضرات تيرنبول

ألوان الشعر الميتافيزيقى

مقدمة المحرر

المحاضرة ١ (نحو تعريف للشعر الميتافيزيقى)

المحاضرة ٢ (الصورة المغربة عند دن وكراشو)

المحاضرة ٣ (لافورج وكوربيير فى عصرنا)

هوامش نصية

ملحق ١ : ترجمة فرنسية لمحاضرة كلارك الثالثة

ملحق ٢ : محاضرات كلارك

ملحق ٣ : محاضرات تيرنبول

كشاف المحاضرات

كشاف المادة التحريرية .

من « محاضرات كلارك »

من « المحاضرة الثانية »

ثمة بعض الشبه بين الفاكهة التى سرقها القديس أوغسطين من بستان فى صباه وحبات الكرز التى رمى بها روسو الآنسة دى جرافنرييه : وهذه بدورها تحمل بعض الشبه بالفاكهة المحرمة التى قيل لى إن السيدفرانك هاريس قد حفظها حديثاً للخلف فى طبعة محدودة . طُبعت طباعة خاصة . لكننا لا يجب أن نعد القديس أوغسطين مسئولا عن السيد هاريس .

من « المحاضرة الثامنة »

بودلير ودورقى أنجبا وسمانز مؤلف « فى الطريق » En Route (والذى أنجب من ولترپاتر : أوسكار وايلد) . وبودلير وتيوفيل جوتييه أنتجا مالارميه الذى أنجب ڤاليرى . وبودلير - فيما أعتقد إلى جانب مؤثرات أخرى معينة - أنتج لافورج وكوربيير المسئولين عن جان كوكتو وبليز سندرار ، وبودلير مع مؤثرات أخرى أنتج رنبو الذى أنتج السرياليين Surréalistes المعاصرين .

* * *

وقد فهمتم أنى أعد الشعر الميتافيزيقى هو ذلك الذى نجد فيه أن ما لا يدرك عادة إلا بالفكر يقع فى قبضة الشعور ، أو ذلك الذى نجد فيه أن ما لا نعدو أن نشعر به عادة قد تحول إلى فكر ، دون أن يكف عن كونه شعوراً .

من « محاضرات تيرنبول »

ألوان الشعر الميتافيزيقى

ثلاث محاضرات ألقيت بجامعة چونز هوپكنز ، بلتيمور ، الولايات المتحدة الأمريكية .

[محاضرات تيرنبول]

فى يناير ١٩٣٣

من « المحاضرة الثانية »

ولنا أن نقول ، على سبيل التوازى ، إن دن كان من شهوانيى الفكر : وقد عانى الجيلان أو ثلاثة الأجيال الأخيرة من شهوانيى الفكر ، مثل رنان ، وأناتول فرانس ، وأندريه چيد ، وبرنارد شو ، والسيد ألدس هكسلى .

من « المحاضرة الثالثة »

وبدون الرجال الذين ذكرتهم – بودلير وكوربيير وڤرلين ولافورج ومالارميه ورنبو أشك فيما كان ليمكننى أن أكتب شعراً أساساً .

كتب أو كتيبات أو مقالات أو محاضرات نشرت منفصلة

من [محاضرات ١٩١٦ - ١٩١٩]

[من خطوط محاضرات ألقاها فى الفترة ما بين ١٩١٦-١٩١٩ . نشرت فى مجلة **دارفيو أوف إنجلش ستديز** (مجلة الدراسات الانجليزية) السنة ٢٥ - ١٩٧٤]

من « الأدب الفرنسى الحديث »

(١٩١٦)

المحاضرة الثانية

رد الفعل ضد الرومانسية

شهدت بداية القرن العشرين عودة إلى مثل الكلاسية . وهذه يمكن أن توصف ، عموماً ، بأنها **الشكل والتحكم** فى الفن ، **والنظام والسلطة** فى الدين ، **والمركزية** فى الحكم (سواء على شكل اشتراكية أو ملكية) . لقد عرفت وجهة النظر الكلاسية بأنها ، أساساً ، إيمان بالخطيئة الأصلية - وضرورة نظام صارم .

وينبغى أن نتذكر أن العقل الفرنسى نظرى بدرجة عالية - أى توجهه النظريات - وأنه ما من نظرية تظل مجرد نظرية فى الفن ، أو نظرية فى الدين ، أو نظرية فى السياسة . إن أى نظرية تبدأ فى أحد هذه المجالات تمتد حتما إلى مجالات غيرها . وعلى ذلك فإن من العسير أن نفصل بين هذه الخيوط المتنوعة لأجل أغراض العرض .

والحركة الراهنة هى جزئيا عودة إلى مثل القرن السابع عشر . وعلى ذلك فمن المحتمل أن يتمسك الكلاسى فى الفن والأدب بشكل ملكى من أشكال الحكم . وبالكنيسة الكاثوليكية . بيد أن ثمة تيارات متقاطعة عديدة . وخير ما يمكننا أن نفعله هو أن نحدد ، باختصار ، معالم العلاقة بين السياسة والأدب والدين ، ثم ننظر فى عمل بضعة ممثلين لهذه الاهتمامات الثلاثة .

من « الأدب الإنجليزى الحديث »

(١٩١٦)

١ – تنسون

مسح للفترة الرومانسية . مؤثرات فى تنسون . مزاج عصره .

شخصيته . شعره الباكر (١٨٣٠ – ١٨٤٢) . تكنيكه . اقرأ **سيدة شالوت ، آكلو اللوتس ، ماريانا ، موت آرثر ، يولسيز ، لوكسلى هول ، الصوتان ، قصر الفن** .

قصائد تنسون الأطول . اهتمامات تنسون العلمية . السياسة . تعاليمه المعنوية .

آراؤه الدينية . علاقاته بمعاصريه . اقرأ : **مود ، فى الذكرى ، قصائد الملك التصويرية** .

٢ – براوننج

مقابلته بتنسون . شخصيته . مؤثرات فيه . شعره الباكر . اقرأ : **بولين** .

خصائص براوننج الدرامية . رسم الشخصية . رقعة الوجدان .

تكنيكه الناضج . اقرأ : **غنائيات درامية ، مغامرات درامية ، شخصيات درامية ، رجال ونساء** .

استقرار براوننج فى إيطاليا ودراسته فيها . فكره . أفكاره المعنوية . فحص لـ **سوردلو والخاتم والكتاب** . اقرأ **الخاتم والكتاب** (خاصة ١ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ١٠) .

مسرحياته . مسح لعمل براوننج التالى .

اقرأ **بيبا تمر** ، **A Blot in the' Scutcheon** .

٣ – إليزابث باريت براوننج

نوعية عبقريتها . زواجها ومراسلاتها . اهتماماتها الاجتماعية . اقرأ **أنشودة الدوقة ماى ، خطب ود ليدى جيرالدين ، الخميلة المفقودة ، صرخة الأطفال ، پان الميت ، آلة موسيقية ، سوناتات من البرتغالية** .

٤ - كارلايل

حياته وشخصيته . كارلايل وچين ولش . كارلايل وفرود . مؤثرات باكرة . دراسته فى ألمانيا . أسلوبه . اقرأ : **الحائك تعاد حياكته** Sartor Resartus ، **جون سترلنج** .

كارلايل أخلاقياً ومصلحاً اجتماعياً . علاقته بالميثاقية . آراؤه السياسية .

اقرأ : **الميثاقية** ، **الماضى والحاضر** ، **الأبطال وعبادة البطل** .

كارلايل مؤرخاً وناقداً . مناهجه التاريخية . مقارنته بماكولى .

اقرأ : الثورة الفرنسية .

٥ - چون هنرى نيومان

مزاجه بالنظر إلى تغير ارتباطه الدينى . علاقته بحركة أوكسفورد . أسباب انضمامه إلى كنيسة روما . فكره . أسلوبه . اقرأ : **دفاع** . **فكرة جامعة** .

٦ - ديكنز

أسباب عظمته . مقارنته بالروائيين وكتاب الفكاهة السابقين . نمو عمله . الحبكة والموقف . فحص لبعض شخصياته . تأثيره خاصة فى روسيا . اقرأ : **أوراق بيكويك** **ديڤد كوپرفيلد** ، **البيت الموحش** .

٧ - ثاكرى

مقابلته بديكنز . تعليمه . مؤثرات فى أسلوبه . التهكم والعاطفة . رسم الشخصية . الرواية التاريخية . رواية المجتمع . مقارنته بتناول روائيين آخرين لمادة مشابهة . اقرأ : **إزموند** ، **سوق الأباطيل** ، **بندنيس** .

ثاكرى ناقداً وكاتباً للمقالة . اقرأ . **كتاب الفكاهة الانجليز** ، **أربعة الملوك المدعوون جورج** ، **مقالات ملفوفة** ، **قصائد** .

٨ – چورچ إليوت

حياتها وشخصيتها . فلسفتها فى الحياة : آراؤها المعنوية . الروح المأسوية . فحص لبضع شخصيات . إليوت وثاكرى وديكنز ممثلين لعصرهم . اقرأ : **مشاهد من حياة الكهنوت ، روموﻻ ، طاحونة على نهر فلوس** .

٩ – ماثيو أرنولد

النثر :

مسح للنقد الأدبى فى انجلترا . التأثير الفرنسى فى أرنولد . أرنولد مرشداً إلى الذوق . أهمية **مقالات فى النقد** . أرنولد أخلاقيا . نظرته إلى المجتمع . مقارنته بكارلايل وإمرسون . اتجاهه إزاء المسيحية . اقرأ : **مقالات فى النقد ، الثقافة والفوضى** .

الشعر :

الروح الرثائية . تكنيكه . نوعية وجدانه . أذواقه الكلاسية . تحكمه . اقرأ : **الدارس المتجول ، رجبى تشاپل ، ساحل دوڤر ، سوناتات ، مقطوعات من الجراند شارتريز ، مقبرة هاينى ، ترسترام وايزولت ، إنباذ وقليس على فوهة بركان إتنا** .

١٠ – روائيون ثانويون

دزرائلى : علاقة رواياته بحياته السياسية . اقرأ : **كوننجزبى** .

پيكوك : التهكم والفطنة . پيكوك رائدا لميرديث . اقرأ : **ديرنايتمير ، هدلونج هول** .

تشارلز ريد : الرواية التاريخية . رواية الاصلاح الاجتماعى . اقرأ **پج وفنجتون** أو **القلاية والمدفأة ، لم يتسع الخرق على الراتق** .

ترولوپ : رواية مجتمع الريف . مقارنته بجين أوستن . اقرأ : **أبراج بارشستر** .

١١ – الشقيقات برونتى

مقارنة بين عمل الشقيقات الثلاث . مقارنته بجين أوستن وچورچ إليوت . اقرأ : **چين إير** ، **وذرينج هايتس** ، **شيرلى** .

١٢ – چورچ بورو

وضع بورو الفريد فى الأدب . شخصيته الغريبة . رواية حياة الغجر . علاقته بـ « رواية الشطار » . عدم استواء مؤلفاته . اقرأ **لافنجرو** ، **The Romany Rye** ، **الكتاب المقدس فى إسبانيا** .

١٣ – رسكن

حياته وشخصيته . عمل رسكن كناقد فنى . تأكيده القيم المعنوية فى الفن . مسح للنقد الفنى فى انجلترا . عظمة رسكن وحدوده كناقد ، إعجابه بتصوير تيرنر . أقر : **أحجار البندقية** . **المصورون المحدثون** (مختارات) **محاضرات عن الفن** (مختارات) .

رسكن صاحب أسلوب . عدم استواء كتابته ولمعانها غير العادى . و . C براونل عن أسلوب رسكن . رسكن أخلاقياً ومصلحاً اجتماعياً . مقارنته بكارلايل . اقرأ : **حتى هذا الأخير** ، **تاج الزيتون البرى** ، Munera Pulveris .

١٤ – إدوارد فترجرالد

عزلته . علمه . مزيته كمترجم . مقارنة بين نسختى **عمر الخيام** . أعماله النثرية . رسائله .

اقرأ : **رباعيات عمر الخيام** ، **يوفرانور** .

١٥ – چورچ ميرديث

مؤثرات فيه . أصالة أسلوبه وصعوبته . ميرديث ناقداً وكاتباً للمقالة . اقرأ : **مقالة عن الملهاة** .

ميرديث شاعراً . تكنيك نظمه . سلسلة سوناتاته ومقارنتها بسلسلة مسز براوننج وآخرين . اقرأ : **الحب العصرى** ، **حب فى الوادى** .

ميرديث روائيا . فطنته وإبجراماته . لمعان حواره . توريته الساخرة . صور النساء عنده .

اقرأ : **رتشارد فيڤرل** ، **مستقبل بوشام** ، **الزواج المدهش** .

١٦ – نظرة إلى الوراء

نظرة إلى الأدب الڤيكتورى السابق واللاحق .

قراءات مكملة

ج . ك . تشسترتون : العصر الفيكتورى فى الأدب / C . ب براونل : أساتذة **النثر الفيكتورى** / أ . س . برادلى : **تعليق على قصيدة تنسون « فى الذكرى »** / هالام (لورد تنسون) : **حياة ألفرد (لورد تنسون) وأعماله – تنسون وأصدقاؤه**/ ديفيد دف : **عرض لقصيدة براوننج : سوردلو** / إدموند جوس : **روبرت براوننج -Personal ia** / سير هنرى جونز : **براوننج : فيلسوفاً ومعلماً دينياً** / ألكسندرال . أور : **كتيب عن أعمال روبرت براوننج** / آرثر سيمرنز : **مدخل إلى دراسة براوننج** / ج . ا . فرود : **توماس كارلايل ؛ علاقاتى بكارلايل**/ ويلفرد مينل : **الكاردينال نيومان** / س . ب . كادمان : **قادة أوكسفورد الدينيون الثلاثة وحركاتهم** / و . ب . وارد : حياة جون **هنرى كاردينال نيومان**/ ج . ك . تشسترتون : **تشارلز دكنز** / جون فورستر : **حياة تشارلز دكنز** / أنتونى ترولوب : **ثاكرى** / J .C. شورتر : **الشقيقات برونتى** / روبرت ا . ج ولنج : **جورج بورو : الرجل وعمله** / C. أ بنسون : **رسكن : دراسة فى الشخصية** / ج . ا . هوبسون : **جون رسكن مصلحاً اجتماعياً** / توماس رايت : **حياة إدوارد فتزجرالد** / ريتشارد لى جالين : **جورج ميرديث : بعض خصائصه** / ج . م . ترقليان : **شعر چورج ميرديث وفلسفته** /ستوبفورد ا . بروك : **أربعة شعراء : كلف وأرنولد وروزتى وموريس**/ ج . م . روبرتسون : **إنسيون محدثون : دراسات سوسيولوجية لكارلايل ومل وإمرسون وأرنولد ورسكن وسبنسر** / ر.و.ب . براوننج (محرراً) **رسائل روبرت براوننج وإليزابث باريت براوننج ١٨٤٥ – ١٨٤٦** / س.ر.ت. مير (محرراً) **رسائل إليزابث باريت براوننج إلى ر . هـ . هورن** / تشارلز أ . نورتون (محرراً) **رسائل كرلايل : مراسلات توماس كارلايل ورالف ولدو إمرسون (١٨٣٤ – ١٨٧٢)** / ألكزندر كارلايل (محرراً) : **رسائل وذكريات جديدة لچين ولش كارلايل** / ج . هوجارث ،م . ديكنز (محررين) : **رسائل تشارلز ديكنز** / مارى ديكنز : **تشارلز ديكنز بقلم ابنته الكبرى** / **مجموعة من رسائل وليم ماكييس ثاكرى ١٨٤٧ – ١٨٥٥** / و . ا . رايت (محرراً) : **رسائل چورج ميرديث** / «أدباء انجليز» هى خير سلسلة تراجم .

من «برنامج محاضرات عن الأدب الڤيكتورى»

(١٩١٧)

١ - مقدمة : الإطار الاجتماعى .

صانعو أفكار القرن التاسع عشر

٢ - التاريخ والنقد : توماس كارلايل .

٣ - مقابلة بين أفكار : جون ستيوارت مل وماثيو أرنولد .

٤ - تأثير العلم - الداروينية عند ت . هـ . هكسلي وهربرت سپنسر .

٥ - الفن والاقتصاد : جون رسكن ووليم موريس .

نمو الشعر الإنجليزى

٦ - خصائص الشعر الڤيكتورى - بعض مقارنات .

٧ - تنسون ممثلا لعصره .

٨ - روبرت وإليزابث براوننج : شعراء الحب والحياة .

٩ - براوننج ورجاله ونساؤه .

١٠- ثلاثة من شعراء الشك : ماثيو أرنولد وإدوارد فتزچرالد وچيمز تومسون .

١١- الفلسفة فى الشعر : چورچ ميرديث .

١٢- حركة ما قبل رفاييل - د .ج . روزتى ووليم موريس .

١٣- شاعر الحرية : أ . ت . سونبرن .

١٤- شعراء الإيمان الدينى : كرستينا روزتى وفرنسيس تومسون ولايونل چونسون .

نمو القصة الإنجليزية

١٥- مسح عام .

١٦- الشقيقات برونتى ودلالتهن الخاصة فى تاريخ الرواية .

١٧- تشارلز ديكنز وأنماطه الاجتماعية .

١٨- ثاكرى والهجاء الاجتماعى .

١٩- كنجزلى وريد ورواية الاصلاح الاجتماعى .

٢٠- چورج إليوت .

٢١- چورچ ميرديث : الناقد روائياً .

٢٢- توماس هاردى والواقعية .

دروب الأدب الڤيكتورى الفرعية

٢٣- حوارى پاتر المتجول - چورچ بورو ورتشارد جيفريس وآخرون .

٢٤- الجمالية : ولتر پاتر وأوسكار وايلد .

٢٥- أمراء شعر اللامعنى : إدوارد لير ولويس كارول وصانعو الشعر الفكاهى .

مختارات من

« شكسبير ورواقية سنيكا »

(١٩٢٧)

(الناشر : همفرى ميلفورد ، مطبعة جامعة أكسفورد (١٩٢٧)

إنى شخص هياب ، من السهل أن يرهب الثقات [فى الموضوعات] .

مختارات من

« دانتى »

(١٩٢٩)

(الناشر : فيبر وفيبر ، لندن ، ١٩٢٩)

إلى شارل موراس

لكنى أود أن أذكر كتاباً أفادنى : كتاب **دانتى** للأستاذ تشارلز جراند جنت من هارڤارد . وأنا مدين بشئ لمقالة للسيد إزرا پاوند فى كتابه « روح الرومانس » ، ولكنى أعظم ديناً لأحاديثه . وأدين بشئ لمقالة السيد سانتيانا فى كتابه **ثلاثة شعراء فلسفيين** .

من «الدراما الدينية : وسيطة وحديثة»

(١٩٣٧)

[من حديث ألقى على أصدقاء كاتدرائية روشستر فى ١٩٣٧ ونشر فى كتيب دار الكتب ، نيويورك ، ١٩٥٤] .

إنى خليق أن أمضى إلى حد القول إنه لكى تكون المسرحية الدينية جيدة ، لاينبغى أن تكون دينية خالصة . لأنها إذا كانت كذلك أدت – ببساطة – شيئا تؤديه طقوس الصلاة على نحو أفضل . فليست المسرحية الدينية بديلا عن مراعاة الطقوس واحتفالاتها ، وإنما هى شئ مختلف . إنها تجمع بين التشويق الدينى والدرامى العادى .

* * *

فى مسرحية **كل إنسان** لا يجتمع الدينى والدارمى فحسب ، وإنما يندمجان تماماً .

إن خلق مسرحية دينية حية ، فى عصرنا ، لا ينبغى النظر إليه على أنه مشكلة معزولة تماماً عن مشكلة المسرح الدنيوى . بل أنى خليق أن أسالكم أن تنظروا إلى الموضوع من الوجهة المخالفة للمألوف ، وأن تقولوا : ليست المسألة هى أن العقيدة المسيحية بحاجة إلى الدراما (لأجل إمكانات تبشيرها بالإنجيل) قدر ما هى أن الدراما بحاجة إلى العقيدة المسيحية .

* * *

على قدر ما كان المسرح عموماً جاداً ، عالج مشكلات خلقية ، مشكلات كانت تتطلب ، فى نهاية المطاف ، حلا دينياً – سواء كانت هذه الضرورة ماثلة فى ذهن المؤلف أو لم تكن . وهذا يصدق ، بصورة واضحة ، على المأساة اليونانية .

* * *

والآن فإنى أظن أن هذا التعطش الدينى أساساً كامن فى كل عشاق الدراما الجادين .

* * *

إن ما أناهضه ليس هو مجرد قسمة المسرحية الدينية والمسرحية الدنيوية إلى مقصورتين محكمتى الغلق ، وما أقترحه ليس هو مجرد القول بأننا بحاجة إلى أن نرتاد المسرحية الدينية والمسرحية الدنيوية بنفس الروح . وإنما أنا أعارض قسمة الحياة عموماً إلى أقسام ، والقسمة الحادة بين حياتنا الدينية وحياتنا العادية .

* * *

إن علينا أن نؤقلم أنفسنا ، فى كل يوم ، مع الحلول الوسط الليبرالية ؛ أن نعيش وأن نحتفظ بتعاطف عام [ونقوم] بأعمال عامة (فهذا بالتأكيد واجب ، كما أنه ضرورة) مع أناس ينكرون أو يتجاهلون أسس المسيحية . فمن ناحية يتعين علينا أن نتقبل هذا الوضع للأمور باعتباره نهائيا ، ومن ناحية أخرى يتعين علينا ألا نتقبله قط . فالاقتصار على توجيه حياتنا بين أنفسنا ، على النحو الذى نعده صواباً ، وترك مهمة التبشير بالإنجيل خليقان أن يكونا إنكاراً لواجب أساسى علينا .

وهكذا فإنه فى مسألة أصغر وأكثر خصوصية يكون ثمة خطأ فى أن نرمى إلى تنمية دراما دينية والحفاظ عليها باعتبارها شيئا لاصلة له بالمسرح العادى . ولو أننا غدونا متطهرين صارمين وكففنا عن ارتياد أى مسرح إلا أن يكون دينيا لكنا بذلك نعزل أنفسنا ، مخطئين ، عن حياة العالم . ولو أننا قررنا الاقتصار على أن نحتفظ لأنفسنا باتجاهين : أحدهما للدراما فى الكاتدرائية ، والآخر للوست إند ، لقسمنا بذلك أذهاننا على نحو غير مبرر ، ولأدى ذلك إلى نتائج سيئة . فنحن بحاجة إلى أن نناضل لبلوغ نوع من إعادة التكامل إلى كلا النوعين من الدراما ، كما أننا بحاجة إلى أن نناضل لإعادة التكامل فى الحياة .

مختارات من

« موسيقى الشعر »

(١٩٤٢)

لم ألتق قط بكر . ويؤسفنى أنه قد فاتتنى الفرصة الوحيدة التى أتيحت لى [للقائه] وقد جاءت قبل رحلته الأخيرة إلى سويسرا بأسابيع قليلة .

مختارات

من "إعادة التوحيد من طريق التدمير"

(١٩٤٣)

تأملات عن مخطط لوحدة الكنيسة فى جنوب الهند :

موجهة إلى العلمانيين

[من كتيب نشر في ١٩٤٣ ، لندن]

إن القارئ الذى وصل هذا الكتيب إلى يديه سيكون - فيما آمل - قد طرأ سؤالان على ذهنه : وآمل أن يكون هذان السؤالان قد نبهاحب استطلاع سأحاول إرضاءه . إن السؤال الأول هو : ما أهمية هذا الموضوع لى ؟ والثانى هو : لم كان هذا الكاتب معنياً بهذا الموضوع ؟ والشخص الذى يسأل هذه الأسئلة هو ، على وجه الدقة ، القارئ الذى تعد الصفحات التالية موجهة إليه فى المحل الأول . إنه القارئ الذى لا يعى أى سبب لأن تكون أعمال بضع هيئات مسيحية فى جنوب الهند من شأنه أو من شأنى . والإجابة عن أحد هذين السؤالين معناها الإجابة عنهما معاً .

إنى إنما أكتب كعلمانى أنجليكانى يتحدث إلى علمانيين . وربما ما كنت لأسمع بمسألة جنوب الهند ، أو ألاحظ أهميتها . ولأنى أعتقد أن غالبية العلمانيين لم يسمعوا بها ، أو لم يولوها اهتماماً ، فإنى أكتب هذا . وإنى لأود أن أوضح أنى لا أكتب لذلك العدد الأصغر من رجال الكنيسة المتعودين على أن يهتموا إما بالمناقشات اللاهوتية أو بالشئون الكنسية . ولست شخصياً باللاهوتى ، وليس فيما يلى ما يتطلب إدراكه أى تدريب لاهوتى من جانب القارئ . وإنى لأود أيضا أن أوضح ، بشدة ، أنى لا أكتب خاصة للكاثوليك ولا للبروتستانت . فليست هذه قضية « حزبية » : وليست مسألة متعلقة بما إذا كان يجمل بكنيسة انجلترا أن تتحرك فى اتجاه أكثر كاثوليكية أو أكثر بروتستانتية . إنها مسألة أشد حيوية من ذلك : فهى مسألة ما إذا كانت كنيسة انجلترا ستبقى أم تفنى . والقارئ الذى أرانى أشد ما أكون حرصاً على الظفر

بانتباهه هو القارئ الذى ليس خليقاً أن يدعو نفسه كاثوليكياً ولا بروتستانتيا ، ولا يتحرك ذهنه بين دقائق لاهوتية مستخفية ، ولم يصلب عقله التعصب ، ولا دعمته الحجج ، وإنما عقله متسامح على نحو يسير ، ولكنه أنجليكانى على نحو عنيد . إنه القارئ الذى لا يرغب فى أن يرى كنيسة انجلترا وقد تحورت ، أو صارت غير مألوفة .

* * *

إذا كانت كنيسة انجلترا تربط نفسها بهذه الكنيسة « الجديدة » ... فإنها أيضا تتخلى عن دورها فى أن تكون كنيسة ، وتقبل وضع مجتمع من المجتمعات .

مختـــارات من

"ما الأثر الكلاسى ؟"

(١٩٤٥)

[الناشر : فيبروفيبر ، لندن ، ١٩٤٥]

يستطيع كل أن يدلى بشهادته عن ڤرچيل من حيث علاقته بتلك الموضوعات التى يعرفها أكثر ما يعرف ، أو التى فكر فيها أعمق التفكير .

فى الشعر

(١٩٤٧)

حديث بمناسبة الذكرى السنوية الخامسة والعشرين

لأكاديمية كونكورد – كونكورد ، ماساشوستش ، ٣ يونيو ١٩٤٧

إنه لعرف ، أضفى عليه الزمن حرمة ، عند أى بداية فى أى مكان ، أن يلقى امرؤ خطبة موجهة إلى فصل التخرج . واعتقادى الشخصى أن فصل التخرج هو عادة على وجه الدقة ذلك الذى لا يصغى إليها . إن بعض تلاميذ المدرسة الأصغر سنا قد يصغون ، خاصة إذا كانت هذه هى أول بداية يحضرونها . وبعض التلاميذ الأكبر سنا قد يصغون ، جزئيا عن أدب ، وجزئياً لأسباب أخرى أشد غموضاً . بيد أن فصل التخرج يجد عادة الكثير مما يشغل ذهنه : فربما كان يفكر فى الماضى ، ومن المحقق أنه يفكر فى المستقبل ، ولكن ليس فيما قد يقوله له رجل لم يره قط من قبل ، ذات يوم حار من أيام شهر يونيو . وقد تخرجت أنا نفسى فى مدرسة فى يوم من الأيام : وإنى لأذكر هذه المناسبة جيداً ، رغم أنه قد مضت عليها سنوات طويلة ، ولكن الشئ الوحيد الذى لا أذكره . لأن شكوكى تتجه إلى أنى لم أكن على ذكر منه فى ذلك الوقت ، هو

اسم الشخص المبرز الذى تحدث إلينا ومظهره ، أو مـا الذى قاله . ولا أظن أننا قد تضايقنا من الجلوس صابرين أثناء حديثه : فقد عددنا من المسلم به أننا كنا هناك لكى يتحدث إلينا ، ولا أظن . أننا كنا نعرف حتى أننا لم تكن مصغين إليه .

بيد أنى لم أتخرج فحسب ، وإنما قد ألقيت خطباً عند التخرج ، قبل هذه الخطبة . ولست أذكر حتى ما قلته فى أيٍ من هذه المناسبات . ولكنى أود هذه المرة أن ألقى خطبة أظل أتذكرها ، حتى إذا لم يفعل ذلك أحد سواى . والأمر الواحد الذى أنا منه على يقين هو أنه إذا رغب المرء فى إلقاء خطبة يتذكرها أى إنسان ، أو يخرج منها بشئ ، فخير له أن يتحدث عن شئ يعرفه حقا . والأفضل من ذلك أن يكون موضوعاً يعتقد السامع أنك تعرف شيئا عنه .

والآن فإن الشئ الوحيد الذى أظن أنى أعرف شيئا عنه ، والذى يتفق الآخرون على أنى أعرف شيئا عنه ، هو الشعر . قد نكون جميعاً مخطئين ، وفى تلك الحالة يكون شخصان قد ارتكبا – ببساطة – غلطة : أحدهما بدعوته إياى إلى الكلام ، وأنا بقبولى الدعوة . لأن الشعر هو ما أعنى أن أتحدث عنه . وهذا الجمهور ، إذا لم يكن بالغ الاختلاف عن سائر جماهير البداية ، فيحتمل أنه يشتمل على نمطين مختلفين من السامعين : أولئك الذين يكتبون شعراً ، أو يرغبون فى كتابته ، وأولئك الذين يعترضون على دعوتهم إلى قراءة الشعر . بديهى أن هناك بعض الناس ممن لا يرغبون فى كتابة الشعر ، وفى الوقت ذاته لا يعترضون اعتراضاً جدياً على قراءته ، ولكن من المحتمل أن يكون هؤلاء أقلية . وعلى هذا فسأحاول أن أقول شيئاً لأولئك الذين لا يرون فى الشعر أى فائدة البتة ، آملا أن يجد من لا يرغبون فى الكتابة ، ولا يعترضون على القراءة ، شيئاً جديراً بالإصغاء إليه .

إن متحدث البداية ، عادة ، هو ، فيما أتخيل ، شخص قد أصاب نجاحاً فى الحياة فى هذا الفرع المحدد أو ذاك . ولكن إذا كان ثمة شئ واحد ليس من نصيب الشاعر فهذا الشئ هو النجاح . إن الشعر ليس – فى المحل الأول – وظيفة حياة : والنجاح يعنى عادة وظيفة . وأول شئ ينبغى أن نتذكره عن الشعر هو أنه ليس بوسع أحد أن يتعيش منه . إن المصورين والموسيقيين يتعيشون أحياناً ، وذلك ببساطة لأن التصوير والموسيقى هما بالضرورة أعمال تستغرق كل الوقت . فأنت لا تجد وقتا لأى شئ آخر ، ومن ثم إما أن تعيش من التصوير أو الموسيقى ، أو لا تعيش أساساً . أما الشعر فليس ، لحسن الحظ ، عملا يستغرق كل الوقت . وليس بوسعك أن تكتب شعراً إلا بضع ساعات فى اليوم . وقد تجئ عليك أيام كثيرة لا يمكنك فيها أن تكتبه البتة . وهذا من حسن الحظ لأن الشاعر – إلا أن يكون ذا دخل خاص كاف ، وهذا هو

الاستثناء ، ولست على يقين من أنه أمر طيب ، وإنما أنا على يقين ، على الأقل ، من أنه ما كان ليكون أمراً طيباً بالنسبة لي - أقول لأن الشاعر يتعين عليه أن يجد طريقة أخرى لاكتساب دخل ، وكلما قلت علاقة طريقته في كسب العيش بالشعر كان ذلك أفضل . وقد بدأت ، أنا نفسي ، حياتي بمحاولة أن أكون مدرساً ، ولم أجرب ذلك إلا عاماً ونصف ، وبعد ذلك قضيت ثماني سنوات مرضية جداً أشتغل في بنك ، معالجاً كمبيالات تدفع عند الاطلاع ، وأوراقاً تجارية مقبولة ، وبوليصات شحن بحرية ، وما إلى ذلك من ألغاز ، وفي النهاية أكتب مقالات عن حركة المبادلات الخارجية لمجلة البنك . والمشكلة هي أنك قد تهوى العمل الذي يتعين عليك أن تقوم به من أجل العيش . وإذا هويته فستبرع فيه . وإذا برعت فيه رقيت . وكلما ازددت رقياً ، قل الوقت والطاقة اللذان تستطيع توفيرهما للشعر - وهو السبب الأصلي في قيامك بذلك العمل أساساً . وإني لأعرف شاعراً بالغ الرهافة اضطر إلى أن يستقيل من مصلحة حكومية ، وذلك ببساطة لأنه غدا أهم مما ينبغي : وكان عليه أن يتقلد وظيفة أخرى أقل مرتباً ، كي يجد أي وقت وطاقة للشعر .

إنك إذا غدوت أشد طموحاً من اللازم في العمل الذي اخترته ، أو وقعت فيه ، لكي يعولك ، بحيث تتمكن من كتابة الشعر ، فإنه لابد للشعر (الذي تكتبه) من أن يعاني نتيجة لذلك . ومن ناحية أخرى فلا خير في أن يطمح المرء إلى أن يكون شاعراً . لست أزدري الطموح : فهو بالنسبة لأغلب الناس ، في أغلب المهن ، أمر طيب جداً ، مادام هذا الطموح ليس مسرفاً ، ومادام لا يجعلهم قساة لايلينون ، ومادام لايفضي بهم إلى التضحية بالأشخاص والقيم الروحية ، أو باختصار مادام الناس يتذكرون أننا جميعا في أعين الرب ضعاف خطاة ، وأننا على أحسن تقدير نقصر جداً عما كان يراد بنا أن نكونه . ولست أرى أي داعٍ يجعل الناس الذين ينجحون لا يشعرون بالفخر لنجاحهم ماداموا لا ينظرون بعين الزراية إلى من هم أقل نجاحاً ، أو يعمون عن الجوانب الأخرى التي فشلوا فيها . بيد أن الشاعر لا يجب أن يطمح قط إلى أن يكون شاعراً ، أو يجد إرضاءً في نجاحه كشاعر .

ولابد من أن أحاول توضيح هذا قليلا . ليس بوسع المرء أن يتحدث إلا من واقع خبرته الشخصية . وقد ظللت دائماً يطاردني واحد أو آخر من شكين . أولهما أنه ليس فيما كتبت ماله قيمة باقية في الواقع : وهذا يجعل من العسير على المرء أن يؤمن بما يريد أن يفعله من بعد . فليست مشاعر المرء الداخلية ، ولا استحسان الجمهور ، بالتوكيد المرضي : لأن بعض الناس قد تحمسوا للشعر الذي نظموه ولم يوافقهم أحد على ذلك . وهناك أناس آخرون قد حيوا باعتبارهم شعراء عظماء ثم هزأ بهم جيل تالٍ .

ولكن الشك الثانى أبعث على الحزن : فأنا أشعر أحيانا بأن بعضا ، على الأقل ، مما كتبت بالغ الجودة ،ولكنى لن أكتب قط أى شئ جيد بعد ذلك . ثمة عفريت يهمس فى أذنى دائما ، كلما ناضلت لإنجاز أى قطعة جديدة من العمل ، بأنها ستخرج رديئة على نحو يدعو للرثاء ، وأنى لن أدرك ذلك . وهناك ثلاث مرات على الأقل فى حياتى ، ولفترات تتميز ببعض الطول ، كنت مقتنعاً فيها بأنى لن أتمكن قط من أن أكتب أى شئ جدير بالقراءة . وربما كان هذا صحيحاً فى هذه المرة . من المؤكد أن الطموح أو الرغبة فى عمل شئ ذى قيمة باقية لا تفيدان المرء بشىء ، وإنما هما أقرب إلى أن يكونا عقبتين . وكلما أصاب المرء نجاحاً ، أى كلما أثنت المجلات على عملك وتحدثت عنه ، غدا أشق عليك أن تكتب شيئاً تالياً ، بحيث يكون هو الشئ الذى فى داخلك وتريد أن تكتبه ، بدلا من أن يكون الشىء الذى تعرف أن الناس يتوقعون منك أداءه .

وسواء كان هذا مما ينطبق على جميع الفنانين أم لا ، فأمر لا أستطيع أن أقطع فيه برأى : ولكنى على ثقة من أن أهم فضيلة يتحلى بها شاعر هى الاتضاع . ومعنى هذا ألا تتأثر بالرغبة فى نيل الاستحسان ، وألا تتأثر بالرغبة فى أن تمتاز على أى شخص آخر ، وألا تتأثر بما ينتظره قراؤك منك ، ولا أن تكتب شيئا لمجرد أنه قد حان الوقت لكتابة شىء ، وإنما معناه أن تنتظر فى صبر ، دون أن تأبه لمكانتك بين سائر الشعراء ، الدافع الذى لا تستطيع له مقاومة – أو أن تقبل الدعوة الخارجية على أنها مجرد عمل يؤدى ، دون أن تشغل بالك بما إذا كان ما ستكتبه شعراً أو ليس بالشعر . لقد كتبت « الأرض الخراب » لأتخفف ببساطة من مشاعرى الشخصية . وكتبت « جريمة قتل فى الكاتدرائية » لأنه قد طلب إلى أن أقدم مسرحية لاحتفال فى كاتدرائية كانتربرى تحت شروط معينة وفى تاريخ معين . وأحيانا يخيل إلى أن الشعراء الذين من نوع إملى دكنسن ، ممن لم يحظوا بأى شهرة خلال حياتهم ، ولم تكتب عنهم أى كتب أثناء حياتهم أو مقالات فى الملاحق الأدبية لـ **التايمز** أو الـ **هرالد تريبيون** ، قد كانوا أسعد الشعراء حظاً . لم تكن لديهم أسباب تدعو للكتابة سوى حاجتهم إلى الحديث إلى أنفسهم على ذلك النحو . ولهذا السبب فإنه إذا أرادت أى واحدة هنا أن تكتب شعراً ، فلتتأكد من أن ما تريده هو أن تضع شيئا على الورق بالطريقة التى تشعر معها بالرضاء لأنها قد عبرت عنه ، حتى لو لم يقرأه أحد . ففى أغلب أنواع الكتابة يلزم أن تفكر : لأى جمهور تكتب ؟ أما فى الشعر فيلزم فى أغلب الأحيان أن تنسى الجمهور كلية . من المحقق أن ثمة لحظات يحتاج فيها المرء إلى التشجيع لكى يستمر أساساً ، ويحتاج فيها إلى جمهور من شخص أو اثنين يؤمنون بنا ونؤمن بهم ؛ بيد أن الشعر الحقيقى إنما ينبع فى المحل الأول من ضغط بداخلنا ، وليس من نداء صادر عن جمهور .

وفى الفترة الفاصلة بين كتابة القصائد ، لا يكون المرء شاعراً : وإنما مؤلف قصائد معينة : ولكن المرء – كما قلت من قبل – لا يكون قط على يقين من أنه سيكتب يوماً قصيدة أخرى ،ومن ثم لا يجد إرضاء للتفكير فى نفسه على أنه « شاعر » .

واضح أن ما قلته لا يشوق سوى أولئك اللواتى يكتبن منكن منظومات ، أو يرغبن فى كتابتها . ولكنى إخال أن فيه بعض الدلالة لكل إنسان . فما من أحد يعد «نجاحاً » كلياً فى الحياة ، وإنما كل امرئ « إخفاق » إن كان ذلك قليلاً أو كثيراً .ومن يلوحون ناجحين كثيراً ما يكونون فاشلين ، والعكس . ولا يجمل بامرىء أن يستبد به القنوط إلى الحد الذى يجعله يعتقد أنه قد فشل كلية ، ولا بامرىء أن يرضى عن نفسه إلى الحد الذى يجعله يعتقد أنه قد نجح .

والآن أود أن أقول شيئا أكثر مباشرة لمن يعتقدن منكن أنهن لا يملن إلى الشعر : أولئك اللواتى ربما كن قد اختنقن من محاولة حشو حلوقهن بشعرى . كثيراً ما يفترض أن الشعر لا يراد به سوى أولئك الناس الفريدين الذين يرغبون فى كتابته . فلم نجعل أى إنسان – فى المدرسة أو فى الكلية – يقرأ الشعر إلا إذا كان يجد فيه نشوة ؟ حسنا . لست أريد إلا أن أقترح شيئاً واحداً على عقول من لا يميلون إلى الشعر ، ويعتبرون أن العلم أو العلوم الاجتماعية هى الأمر الملائم للناس الجادين حقيقة ، فهل حدث قط أن بين لك امرؤ أن تدريباً على خير الشعر من شأنه أن يعين على حمايتك من شعوذة النثر اليومى المألوفة ؟

إنك إذا درست خير النثر الكلاسيكى الإنجليزى : نثر سوفت وبيرك وآدمز وجفرسن ولنكولن وف . هـ . برادلى ، فستألف كتاباً يقولون بالضبط ما يعنونه . بيد أن هؤلاء الكتاب يعبرون عن الأفكار بالضبط . ومن طريق دراسة خير شعر تألف كتاباً يعبر عن المشاعر بالضبط . والآن فإننا معرضون لأن نظن أن النثر يمكن أن يكون مضبوطاً ، ولكن الشعر دائماً شئ غامض وغائم . بيد أنه ما لم يسعنا أن نتبين المشاعر بوضوح ، فلن يسعنا أن نتبين الفكر بوضوح . إن أغلب النثر الذى نقرؤه ، وهو يشمل كل ما نقرؤه فى الصحف اليومية ، يجهر بأنه يقدم وقائع أو أفكاراً دون توسل إلى انفعالاتنا ، والواقع أن أغلب ما نقرؤه إنما يلعب على انفعالاتنا ، ويدعى أنه لا يتوسل إلا إلى أذهاننا . وهذه إحدى الأخطار الكبرى لعصرنا هذا .

ثمة ثلاثة أنواع رئيسية من النثر . فهناك النثر العلمى الذى يرمى إلى طرح وقائع خاصة بشئ ما . ولست أعنى فقط كتب علم الطبيعة أو الكيمياء أو أى «علم» آخر :

وإنما الكتابة عن كل أنواع الموضوعات : كيف تقود سفينة ، كيف تربط العقد ، كيف تصنع الأشياء . وليس هذا النوع من النثر سهل الكتابة كما يبدو : فإن أغلبنا قد حيرته - فى وقت من الأوقات - وريقة التعليمات التى تجئ مع جهاز آلى اشتريناه ، أو حتى التعليمات على زجاجة دواء . ثم هناك النثر التخيلى - كالروايات - وهوينقل إلينا مذاق كون المرء شخصية معينة فى موقف معين ، ويعرفنا بكل أنواع الناس والمواقف ، خارج نطاق خبرتنا . وهناك النثر الوصفي الذى قد يكون قائماً على وقائع وعلمياً ، أو قد يبين لنا كيف نستجيب - على نحو أكثر حساسية - لمنظر طبيعى ، أو صورة ، وبالتالى يغدو تَخَيُّلِيًا . وأخيراً ، فإن قسماً أكبر بكثير - من قراءاتنا فى الصحف والمجلات - قد أريد به إغراؤنا بشىء . وعندما يبدأ الكاتب بطرح رأيه ، ويوضح أنه يرمى إلى إقناعنا بالعقل - فهذا طيب وعادل . بيد أن قسماً كبيراً من المادة المطبوعة يحاول أن يغرينا بشىء ، دون أن ندرى ، بل دون أن يدرى صاحبه . ويشمل هذا كثيراً من كتب التاريخ التى أوفت على الغاية علماً واحتراماً . وإنى لأفضل كاتباً للتاريخ يتخذ موقفاً صراحة على آخر يظن أنه غير متحيز : لأننا مع الأول نعرف أين نقف . أما الثانى فقد يقدم فى ثوب الوقائع ما لا يعدو أن يكون شعوره الشخصى نحو الوقائع .

والآن فإننا لو تعلمنا كيف نقرأ الشعر على النحو الأمثل لوجدنا أن الشاعر لا يغرينا قط بأن نؤمن بأى شئ . ثمة قصائد فلسفية عظيمة . ونحن لا نستطيع أن نفهم دانتى دون أن نعرف الكثير عن الكنيسة الكاثوليكية ، فضلا عن عدد من الموضوعات الأخرى . ولا نستطيع أن نفهم تلك القصيدة الهندية العظيمة ، البهاجافاد جيتا ، إلا أن نكون على بعض الفهم للديانة الهندوسية . ولكن ما نتعلمه من دانتى أو من البهاجافادجيتا أو من أى شعر دينى آخر هو **مذاق** الإيمان بذلك الدين . وإذا أحببنا ذلك المذاق فقد يفضى بنا هذا إلى أن نستمر وندرس ذلك الدين . ولكن ما من أحد خليق أن يهتدى إلى الإيمان بأى شىء مباشرة من جراء قصيدة . إن الشعر يساعدنا على أن نفهم مشاعرنا فهما أفضل ، وعلى أن نفهم رقعة من الوجدان والمشاعر أوسع مما كناخليقين أن نفهمه من خبرتنا الخاصة المحدودة . وهذا واضح فى الشعر الدرامى والقصصى ، وفى المسرحيات والملاحم العظيمة ، ولكنه يصدق على سائر أنواع الشعر أيضا . وكلما ازدادت كمية الشعر الجيد الذى نستمتع به ، وزادت معرفتنا له ، ازددنا وعياً - على نحو أوضح - بأى نوع من التوسل الوجدانى إلينا فى سائر أنواع المواد المطبوعة التى نقرؤها . وبديهى أنى أؤكد كلمة **نستمتع** . فأنت لا تحصل على أى فهم حقيقى له إلا إذا استمتعت به . ونحن نبدأ بأن ننجرف مع شاعر معين :

وفى حالتى كان هذا الشاعر هو فتزجرالد «عمر الخيام» حين كنت فى الرابعة عشرة . ولدى آخرين فهذا الشاعر هو هاوسمان « فتى شروپشير » . ولدى كثيرين فهو شلي . وإنه لأمر سيئ أن نظل قراءً لشاعر واحد فحسب ، لأنه ما من شاعر واحد يمكنه أن يعرفنا بأكثر من رقعة محدودة من الخبرات الجديدة . بيد أنه من المحتمل أن نجد - عندما نكبر عاماً أو عامين - أن شاعراً آخر قد حل فى حياتنا محل الشاعر الأول . وتدريجياً نجد مزيداً من الأبواب تتفتح . وقد كنت - فيما أظن - شببت عن الطوق تماماً قبل أن أبدأ فى تذوق شكسپير تذوقاً حقيقياً . وإنه لشاعر أشعر أنى أتعلم منه المزيد ، كلما تقدمت في السن ، وغدوت تدريجياً أكثر إدراكاً قليلاً .

والآن فإن لهذا كله صلة بالسياسة ، والسياسة شيء علينا جميعاً أن نهتم به ، لأن علينا جميعاً مسئولية عامة هى التصويت . إن ما يفرق بين شعب حر ودهماء هو أن الأول يتكون من أفراد يستخدمون عقولهم فى التصويت ، والثانى لا يعدو أن يحركه التحيز أو الانفعال الجماعي . وإن مسئولية استخدام العقل لهى مسئولية كل إنسان : فأنت لا تستطيع أن تنجو منها بمجرد أن تقول فى تواضع إنك لست بالمفكر . لأن واجبنا هو أن نستخدم العقل الذى منحنا الله إياه ، وإن إدراكك السبب فى أنك تصوت لشخص ما لأهم من أن تصوت - كما تفعل مصادفة - لخير المرشحين .وحتى أذْكَانَا يتعين عليهم دائما أن يسألوا أنفسهم : لماذا يميلون إلى أن يصوتوا بطريقة معينة . وإن من أهم الأمور ، عند قراءة الصحف ، والنظر فى أيٍ من تلك الكمية الهائلة من المواد التى تنصب علينا كل يوم من أجل هذا أو لمناهضة ذاك ، أن تكون قادراً على أن تدرك : متى يتوسل الناس إلى عقلك ، ومتى لا يعدون - ببساطة - أن يحاولوا إيقاظ تحيز من تحيزاتك ، والتوسل إلى مصالحك الأنانية الأضيق ، أو لبواعث نفورك ، أى باختصار عندما يحاولون أن يلبسوا الوجدان ثياب الفكر . إنه ليجمل بالعلم أن يعلمنا متى تثبت النظرية ، ومتى تثبت الواقعة ، ومتى تتماسك سلسلة من الاستدلالات . أما الشعر فيجمل به أن يعلمنا كيف نفهم طرق التعبير عن الانفعالات والمشاعر بالكلمات . ولهذا يلوح لى أن الشعر كما هو الشأن مع العلم - وأنا أقول الشعر لأنى أعتقد أنه يستطيع مساعدتنا على التفرقة بين التوسل إلى عقولنا والتوسل إلى انفعالاتنا - مهم لتكوين مواطنين صالحين .

من « ملتون » (٢)

(١٩٤٧)[*]

عندما وجه صمويل جونسون نفسه لدراسة نظم ملتون ، فى مجلة **رامبلار** (المتجول) السبت ١٢ يناير ١٧٥١ ، ظن أن من الضرورى أن يعتذر عن جرأته فى الكتابة عن موضوع سبق أن نوقش كل هذه المناقشة الوافية . وفى تبريره لمقالته لاحظ هذا الناقد والشاعر العظيم : « ثمة ، فى كل عصر ، أغلاط جديدة ينبغى تقويمها ، وتحيزات جديدة ينبغى مناهضتها » . وإنى لمضطر إلى أن أصوغ اعتذارى الخاص بطريقة مختلفة . فأغلاط عصرنا قد قومتها أيدٍ متحمسة ، وتحيزاته ناهضتها أصوات آمرة . وقد ارتبطت بعض الأغلاط والتحيزات باسمى ، وعن هذه الأمور – بوجه خاص – أجدنى مدفوعا إلى أن أتحدث ، وآمل أن يعزى إلى من باب التواضع لا من باب الغرور قولى إنه ما من أحد يمكنه تقويم خطأ خيراً من الشخص الذى عد مسئولا عنه . وثمة فيما أظن تبرير آخر لحديثى عن ملتون غير التبرير الفريد الذى ذكرته لتوى . إن المدافعين عن ملتون فى عصرنا – مع استثناء واحد مرموق – قد كانوا علماء ومدرسين . ولاحق لى فى أن أدعى أياً من هاتين الصفتين ، وإنى لعلى ذكر من أن حقى الوحيد فى الظفر بانتباهكم ، عند التحدث عن ملتون أو عن أى شاعر عظيم آخر ، إنما هو التوسل إلى حب استطلاعكم ، على أمل أن تأبهوا لأن تعرفوا رأى كاتب للنظم معاصر فى و احد من أسـلافه .

* * *

ثمة تحيز ضد ملتون ، واضح فى كل صفحة تقريباً من مقالة جونسون **حياة ملتون** ، إخال أنه ما زال عاماً : ومهما يكن من أمر ، فنحن – بمنظورنا التاريخى الأطول – فى وضع خير من وضع جونسون لتبينه والتماس عذر له . إنه تحيز أشارك فيه أنا نفسى : نفور من ملتون الإنسان . وعن هذا فى ذاته ليس لدى ما أريد أن أضيفه : فكل ما هولازم هو أن نسجل وعى المرء به . بيد أن هذا التحيز كثيراً ما يتداخل مع آخر أشد غموضا : ولست أظن أن جونسون قد فصل بين الأمرين فى عقله .

(*) من « محاضرة هنريتا هرتز » وقد ألقيت على الأكاديمية البريطـانية فى ٢٦ مـارس ١٩٤٧ ، ثم فى متحف فريك بنيويورك ، وطبعت فى « **أعمال الأكاديمية البريطانية** » المجلد ٣٢ . وأعيد نشرها فى كتاب « نقد ملتون : مختارات من أربعة قرون » تحرير جيمز ثورب ، الناشر : راوتلدج كيجان پـول ، لندن ١٩٦٥) .

فالحقيقة ببساطة هى أن الحرب الأهلية فى القرن السابع عشر ، وهى التى كان ملتون شخصية رمزية فيها ، لم تنته . وإنى لأتساءل ما إذا كانت أى حرب أهلية جدية تنتهى . وطوال تلك الفترة كان المجتمع الانجليزى متشنجا ومنقسماً إلى حد يجعل الآثار مشعوراً بها ما تزال . وحين يقرأ المرء مقالات جونسون يعى دائما أن جونسون كان – بعناد وحرارة – من حزب آخر .

ليس هنا شاعر انجليزى آخر ، ولا وردزورث ولا شلى ، قد عاش أو اتخذ موقفاً فى أحداث خطيرة على نحو ما فعل ملتون . وليس هناك شاعر آخر يصعب أن ننظر إلى شعره من حيث هو شعر فحسب دون أن تدخل اتجاهاتنا اللاهوتية والسياسية ، واعية أو غير واعية ، موروثة أو مكتسبة ، دون إذن فى حكمنا على شعره أكثر مما هو الشأن مع ملتون . ويزداد هذا الخطر لأن هذه الانفعالات ترتدى الآن ثياباً مختلفة .

* * *

ربما كان من المفيد أن نحقق فى الافتراض القائل بأن ملتون كان من الأتباع المستقيمين لطائفة رجال الكنيسة الحرة وعضواً فى حزب الأحرار . غير أنى أظن أنه مازال ينبغى علينا أن نحترس من المشايعة اللاشعورية إذا كنا نرمى إلى أن نصغى إلى الشعر لأجل الشعر .

حسبنا هذا عن تحيزاتنا . وأتقدم إلى الاعتراض الإيجابى على ملتون ، والذى أثير فى عصرنا ، وأعنى بذلك التهمة القائلة إنه تأثير غير صحى .

* * *

« إن شكسبير يربك ويحرر . أما ملتون فجلى ومقيد » .

إن هذا التأكيد بالغ الثقة ، وأنا أنقده ببعض التهيب لأنى لا أستطيع أن أدعى أنى قد كرست من الدرس لكيتس ، أو أن لى من الفهم الحميم لصعوباته ، ما لمستر مرى . غير أن مستر مرى يلوح لى هنا وكأنه يحاول أن ينقل حيرة شاعر معين ، ذى هدف معين ، فى لحظة زمنية معينة ، إلى لوم لا صلة لصحته بالزمن . ويلوح أنه يؤكد أن الوظيفة المحررة لشكسبير ، والتهديد المقيد لملتون ، إنما هما صفتان باقيتان يتسم بهما هذان الشاعران . « أن يتأثر المرء بما يجاوز نقطة معينة » بأى أستاذ أمر سئ لأى شاعر ، ولا يهم أن يكون هذا التأثير مبعثه ملتون أو أى شخص آخر . ولما كنالا نستطيع أن نتوقع النقطة التى سيتم عندها هذا ، فقد يكون من الأفضل لنا أن ندعوها نقطة غير مؤكدة . وإذا لم يكن من الخير أن يظل المرء واقعاً تحت سحر ملتون ، فهل من الخير أن يظل واقعاً تحت سحر شكسبير ؟ إن هذا يتوقف جزئيا على الجنس

الشعرى الذى يحاول تطويره . لقد أراد كيتس أن يكتب ملحمة ووجد - كما هو المتوقع - أنه لم يئن الأوان بعد لكتابة ملحمة انجليزية أخرى يمكن مقارنتها من حيث الجلال بـ «الفردوس المفقود » . وجرب أيضا كتابة المسرحيات : وقد يكون للمرء أن يحتج بأن «الملك ستفن » منكوبة بشكسبير أكثر مما أن « هايبريون » منكوبة بملتون . ومن المحقق أن « هايبريون » تظل شذرة فخيمة يعيد المرء قراءتها . و « الملك ستفن » مسرحية ربما نكون قد قرأناها مرة ، ولكننا لا نعود إليها قط ابتغاء المتعة .

لقد جعل ملتون تأليف ملحمة عظيمة متعذراً على الأجيال التالية ، وجعل شكسبير تأليف مسرحية شعرية عظيمة متعذراً . مثل هذا الموقف حتمى ، وهو يظل باقياً إلى أن تتغير اللغة ، بحيث لا يعود ثمة خطر - لأنه ليس ثمة إمكانية - من المحاكاة . إن أى امرىء يحاول أن يكتب مسرحية شعرية ، حتى فى يومنا هذا ، ينبغى أن يعرف أن نصف طاقته لابد أن يستهلك فى مجهود الفرار من حبائل شكسبير الخانقة : ففى اللحظة التى يتراخى فيها انتباهه ، أو يتعب ذهنه ، سيرتمى فى نظم شكسبيرى ردئ . ولفترة طويلة بعد شاعر ملحمى كملتون ، أوشاعر مسرحى كشكسبير ، لا يمكن صنع شئ . ومع ذلك ينبغى أن يبذل الجهد على نحو متكرر ، لأننا لا نستطيع قط أن نعرف سلفا متى ستدنو اللحظة التى تغدو عندها ملحمة جديدة ، أو مسرحية جديدة ، أمراً ممكنا . وعندما تدنو اللحظة ، فربما حققت عبقرية شاعر فرد الطفرة الأخيرة للمصطلح والنظم التى تخرج ذلك الشعر الجديد إلى حيز الوجود .

أشرت إلى رأى مستر مرى فى التأثيرالسيئ لملتون على أنه رأى معمم ، لأن شخصية ملتون بأكملها هى ، ضمنا ، موضوع الجدل ، وليس - بصورة خاصة - معتقداته أو لغته أو نظمه ، وإنما معتقداته كما تحققت فى تلك الشخصية بعينها ، وشعره كتعبير عنها . وبالرأى **المعين** فى كون تأثير ملتون سيئاً أعنى ذلك الرأى الذى يهتم بلغته وتركيب جمله ونظمه وصوره . ولست أعنى أن ثمة - هنا - اختلافا كاملا فى الموضوع : وإنما هو اختلاف منهج التناول ، اختلاف بؤرة الاهتمام ، بين الناقد الفلسفى والناقد الأدبى . إن عجزاً عما هو مستغلق ، واهتماماً بالشعر هو - فى المحل الأول - اهتمام تكنيكى ينزعان بذهنى إلى المهمة الأكثر تحدداً ، وربما الأكثر سطحية . فلنتقدم إلى النظر إلى تأثير ملتون من وجهة النظر هذه ، ووجهة نظر كاتب الشعر فى عصرنا .

ويلوح أن اللوم الموجه إلى ملتون والقائل بأن تأثيره التكنيكى كان تأثيراً سيئاً لم يعبر عنه أحد على نحو أشد إيجابية مما فعلت . فأنا أجد نفسى ، فى فترة حديثة كعام ١٩٣٦ ، أقول إن هذه التهمة ضد ملتون :

« تلوح أشد خطورة إذا نحن أكدنا أن شعره لا يمكن أن يكون سوى مؤثر سيئ **فقط** على أى شاعر كائنا من كان . والأخطر من ذلك أيضا هو أن نؤكد أن تأثيره السيئ قد وصل إلى ما هو أبعد من القرن الثامن عشر بكثير ، وإلى ما هو أبعد من الشعراء الرديئين وحدهم : أى نقول إنه تأثير ما زال علينا أن نكافحه » .

إنى فى كتابتى هذه الجمل قد أخفقت فى أن أقيم تفرقة ثلاثية تلوح لى الآن على بعض الأهمية . فثمة ثلاثة مزاعم منفصلة مضمرة فيها . الأول أن تأثيرا قد كان سيئا فى الماضى ، وهذا زعم بأن الشعراء الجيدين ، فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، قد كانوا بحيث يكتبون على نحو أفضل لو أنهم لم يخضعوا أنفسهم لتأثير ملتون . والزعم الثانى هو أن الموقف المعاصر يجعل ملتون أستاذا يخلق بنا أن نتجنبه . والثالث هو أن تأثير ملتون ، أو أى شاعر بعينه ، يمكن أن يكون ، دائماً سيئاً ، وأن بوسعنا أن نتنبأ بأنه أينما وجد فى أى وقت فى المستقبل ، مهما كان بعيداً ، فسيكون تأثيراً سيئاً . والآن فإنى لم أعد على استعداد لأن أقدم أول وثالث هذه المزاعم ، لأنهما – مفصولين عن الثانى – لا يلوح لى أن لهما أى معنى .

أما عن الأمر الأول فإننا عندما ننظر إلى شاعر عظيم من شعراء الماضى ، وشاعر أو أكثر من الشعراء الذين نقول إنه كان له تأثير سيئ فيهم ، ينبغى أن نعترف بأن المسئولية – إن كانت هناك مسئولية – تقع على الشعراء الذين تأثروا أكثر مما تقع على الشاعر الذى أحدث عملية التأثير . إن بوسعنا ، بطبيعة الحال ، أن نبين أن بعض الألاعيب أو ضروب التصنع التى يكشف عنها المحاكون إنما ترجع إلى المحاكاة والمنافسة الشعورية أو اللاشعورية ، ولكن هذا خليق بأن يكون لوما لاختيارهم غير الحصيف للنموذج وليس لوما للنموذج نفسه . ولن يكون بمقدورنا قط أن نثبت أن أى شاعر معين قد كان خليقا بأن يكتب شعراً أفضل لو أنه نجا من ذلك التأثير . وحتى إذا زعمنا – وهو ما ليس إلا مسألة اعتقاد – أن كيتس كان خليقاً أن يكتب قصيدة ملحمية بالغة العظمة لو لم يكن ملتون قد سبقه ، فهل من العقل أن نتحسر على آية لم تكتب ، لقاء آية نملكها ونعترف بها ؟ أما عن المستقبل البعيد فما الذى يمكن أن نؤكده عن الشعر الذى سيكتب فيه آنذاك ، عدا أننا قد لا نتمكن من أن نفهمه أو نستمتع به ، وأننا – بالتالى – لا نستطيع أن نعتنق رأياً عما **ستعنيه** المؤثرات « الحسنة » و« الرديئة » فى ذلك المستقبل ؟ إن العلاقة الوحيدة التى تكون بها مسألة التأثير ، حسنا ورديئاً ، ذات دلالة ، هى علاقتها بالمستقبل القريب وهذه مسألة سأتناولها فى نهاية حديثى . ولكنى أود أولا أن أذكر لوما آخر لملتون ، هو ذلك الذى تمثله عبارة « تفكك الحساسية » .

لاحظت ، منذ عدة سنوات خلت ، فى مقالة لى عن دريدن أنه :

«حدث فى القرن السابع عشر تفكك فى الحساسية لم نشف منه قط وكان من الطبيعى أن يتفاقم هذا التفكك بتأثير أقوى شاعرين من شعراء ذلك القرن : ملتون ودريدن» .

ويورد الدكتور تيليارد ، فى كتابه عن « ملتون » ، القطعة الأطول التى أخذت منها هذه الجملة ، ثم يتقدم الدكتور تيليارد بالتعليق التالى :

« إذا اقتصرنا على ما يخص ملتون فى هذه القطعة ، فإنى خليق بأن أقول إنه يوجد هنا خليط من الصدق والزيف . إن وجود نوع من تفكك الحساسية فى ملتون - وهو ليس بالضرورة أمراً مكروهاً - لمما ينبغى التسليم به ، ولكن القول بأنه كان مسئولا عن أى تفكك من هذا النوع لدى الآخرين (وعلى الأقل حتى حدث هذا التفكك العام حتما) قول يجانب الحقيقة » .

وأنا أعتقد أن التأكيد العام الذى تمثله عبارة « تفكك الحساسية » (وهى واحدة من العبارتين أو الثلاث عبارات التى نحتها - مثل « المعادل الموضوعى - التى أحرزت نجاحاً فى العالم أدهش مؤلفها) ما زال يحتفظ ببعض الصحة ، ولكنى أميل الآن إلى أن أوافق الدكتور تيليارد على أن إلقاء العبء على كاهل ملتون ودريدن كان خطأ . فلئن كان مثل هذا التفكك قد حدث فإن شكوكى تتجه إلى أن أسبابه أعقد وأعمق من أن تبرر تفسيرنا للتغير على ضوء النقد الأدبى . وكل ما نستطيع أن نقوله هو أن شيئاً مثل هذا قد حدث ، وأنه كانت له صلة بالحرب الأهلية ، وإن كان مما يجافى الحكمة القول بأنه كان نتيجة للحرب الأهلية ، وإنما كان نتيجة لنفس الأسباب التى أحدثت الحرب الأهلية ، وإنه ينبغى علينا أن نبحث عن هذه الأسباب فى أوربا وليس فى انجلترا وحدها ولكى نقف على كنه هذه الأسباب يجمل بنا أن نحفر ونحفر إلى أن نصل إلى عمق تخذلنا عنده الكلمات والمفهومات .

* * *

ويلوح لى أن هذه النقد صادق من حيث الأساس : ومن المحقق أنه ما لم نقبله فلست إخال أننا سنكون فى طريقنا إلى تذوق عظمة ملتون الفريدة . إن أسلوبه ليس أسلوباً **كلاسيكياً** ، بمعنى أنه ليس ارتقاء بأسلوب **شائع** ، من طريق لمسة العبقرية الختامية ، حتى يصل إلى العظمة ، وإنما هو - من حيث الأساس ، وفى كل الدقائق - أسلوب شخصى لا يقوم على الكلام الشائع أو النثر الشائع أو التوصيل المباشر للمعنى . وفى بعض الشعر العظيم يجد المرء صعوبة فى أن يعرف بالضبط ما هو ذلك الشئ ، وما هى اللمسة الضئيلة التى حققت التغير من تقرير بسيط ، يستطيع أى إنسان أن يورده والتحوير الطفيف الذى يترك تقريراً بسيطاً ولكن التقرير البسيط قد

أحاله ، فى الوقت نفسه ، إلى شعر عظيم . ولدى ملتون نجد دائماً الحد الأقصى – لا الأدنى – من تغيير اللغة العادية . إن كل تحريف للتركيب ، والمصطلح اللفظى الأجنبى ، واستخدام كلمة بطريقة أجنبية ، أو بمعنى الكلمة الأجنبية التى اشتقت منها ، أكثر مما هى مستخدمة بمعناها المتقبل فى الانجليزية ، وكل خاصة مميزة ، إنما تمثل عملا خاصاً من أعمال العنف كان ملتون أول من ارتكبه . إنه لا يقدم كلشيهات ولا معجماً شعريا بالمعنى الانتقاصى لهذه الكلمة ، وإنما يقدم سلسلة دائمة من أعمال الخروج على القانون ذات الأصالة . ومن بين كل ناظمى الشعر المحدثين يلوح لى أن أقرب شخص إليه هو مالارميه وهو شاعر أضأل منه كثيراً وإن يكن شاعراً عظيماً رغم ذلك . إن شخصيتى هذين الرجلين ونظرياتهما الشعرية ما كان ليمكن أن تكون أشد اختلافاً عما هى عليه ، غير أننا إذا نظرنا إلى العنف الذى كان بمقدورهما أن يرتكباه فى حق اللغة ، وأن يبرراه ، لوجدنا بينهما شبهاً بعيداً . إن شعرملتون شعر يقع على أبعد نقطة ممكنة عن النثر ، ويلوح لى أن نثره أقرب إلى الشعر الناقص التشكل على نحو لا يجعله نثرا جيداً .

والقول بأن عمل شاعر من الشعراء يقع على أبعد نقطة ممكنة عن النثر قد كان خليقاً ، ذات يوم ، بأن يكون فى نظرى من قبيل الإدانة ، أما الآن فيلوح لى أنه ببساطة – عندما يتعين علينا أن نتناول ملتون – مصدر إحكام عظمته الفريدة . إن ملتون – من حيث هو شاعر – يلوح لى أعظم جميع المتطرفين فيما يحتمل . وعمله لا يمثل أى أصول عامة للكتابة الجيدة ، والأصول الوحيدة للكتابة التى يمثلها ، لا تصلح لأن يراعيها أحد غير ملتون نفسه . إن ثمة نوعين من الشعراء يمكن أن يكونا عادة مفيدين لسائر الشعراء . فهناك أولئك الذين يوحون إلى هذا الشاعر أو ذاك من أسلافهم بشئ لم يقوموا به هم أنفسهم ، أو يستثيرون طريقة مختلفة لأداء نفس الشئ ، ومن المحتمل ألا يكون هؤلاء هم أعظم الشعراء وإنما الشعراء الأضأل قامة ، غير الكاملين ، الذين يكشف الشعراء التالون أن ثمة رابطة تربطهم بهم . وهناك الشعراء العظماء الذين نستطيع أن نتعلم منهم قواعد سلبية : ليس هناك شاعر يستطيع أن يعلم شاعراً آخر كيف يكتب جيداً ، ولكن بعض الشعراء العظماء يستطيعون أن يعلموا الآخرين بعض الأشياء التى ينبغى عليهم تجنبها .إنهم يعلموننا ما ينبغى علينا أن نتجنبه وذلك بأن يوقفونا على ما استطاع عظماء الشعراء أن يستغنوا عنه – وكم يمكن للشعر أن يكون عارياً . ومن بين هؤلاء الشعراء دانتى وراسين . غير أننا إذا أردنا أن نستفيد من ملتون فينبغى علينا أن نفعل ذلك بطريقة مختلفة تماماً . ذلك أنه حتى الشاعر الصغير يستطيع أن يتعلم شيئاً من دراسة دانتى أو من دراسة تشوسر :

وربما كان علينا أن ننتظر شاعراً عظيماً قبل أن نعثر على شاعر يستطيع أن يستفيد من دراسته لملتون .

وأنا أكرر أن بعد شعر ملتون عن الكلام العادى ، وابتكاره للغة شعرية خاصة به إنما يلوحان لى من علامات عظمته . ومن هذه العلامات أيضا حسه بالبناء الذى يتجلى فى كل من التصميم العام لقصيدتي « الفردوس المفقود » و «شمشون» وفى تركيب جمله ، وأخيراً - وليس هذا بأقل مزاياه شأنا - كونه لا يفشل ، واعياً أو غير واع ، فى الكتابة بطريقة تكشف على أحسن وجه عن ملكاته وتخفى ، على أحسن وجه ، نقاط ضعفه .

إن ملاءمة موضوع « شمشون » أوضح من أن تحتاج إلى إفاضة : ولعلها تكون القصة الدرامية الوحيدة التى كان بمقدور ملتون أن يصنع منها آية أدبية : ولكن الملاءمة الكاملة لموضوع « الفردوس المفقود » لم تلحظ ، فيما أظن ، بهذه الكثرة . ومن المحقق أن إدراكاً حدسياً لما ليس بمقدوره أن يفعله هو الذى أوقف مشروع ملتون كتابة ملحمة عن الملك آرثر وذلك لسبب واحد : إنه كان ضئيل الحظ من الاهتمام بأفراد بنى الإنسان أو الفهم لهم . لم يكن فى « الفردوس المفقود » مدعواً إلى القيام بأى نوع من ذلك الفهم الذى ينتج عن الملاحظة الودود للرجال والنساء . غير أن مثل هذا الاهتمام بالكائنات الإنسانية لم يكن مطلوباً - ومن المحقق أن **غيابه** كان شرطاً ضرورياً لخلق شخصيتى آدم وحواء ، فهاتان الشخصيتان ليستا رجلا وامرأة كأى رجال ونساء نعرفهم ولو أنهما كانا كذلك لما صارا آدم وحواء . إنهما **الرجل والمرأة** الأصليان ، وليسا أنماطاً ، وإنما هما طرازان . إنهما يتسمان بالخصائص العامة للرجال والنساء التى نستطيع أن نتعرف عليها وذلك فى إغراء وسقوط وفى أولى حركات أغلاط وفضائل وفى ذل ونبل جميع أسلافهما . وهما يتسمان بالإنسانية العادية بالقدر الصحيح ، ومع ذلك فإنهما ليسا - ولا ينبغى أن يكونا - بشرا عاديين فانين ولو أنهما كانا أكثر تخصيصاً لزيفا . ولو أن ميلتون كان أشد اهتماماً بالإنسانية لما استطاع أن يخلقهما . وقد لاحظ نقاد آخرون مدى الدقة - دون نقص أو مبالغة - التى يتحدث بها مولوخ وبلياك ومامون ، فى الكتاب الثانى ، طبقاً للخطايا المحددة التى يمثلها كل منهم . وما كان ليكون من الملائم أن تكون لقوى الجحيم شخصيات - بالمعنى الإنسانى لهذه الكلمة - لأن الشخصية دائما ما تكون مختلطة ، وهى قد كانت خليقة بأن تتحول بسهولة - بين يدى معالج أضأل قامة - إلى مجرد أمزجة .

* * *

ومن المحقق أن هذا التمكن برهان أقطع على قوته الذهنية من قبضته على أية أفكار استعارها أو ابتكرها : فأن تكون قادراً على التحكم فى مثل هذا العدد الكبير من الكلمات فى آن واحد إنما هو آية عقل ذى طاقة غير عادية .

وإنه لمن الشائق عند هذه النقطة أن نسترجع تلك الملاحظات العامة عن الشعر المرسل التى حفز تأمل « الفردوس المفقود » جونسون على الإدلاء بها قرب نهاية مقالته .

* * *

إننا ننسى الشيطان **تقريباً** فى غمرة انتباهنا لقصة الحوت ، ولكن ملتون يعيدنا إليها فى الوقت المناسب . وعلى ذلك فإن انحرافه يقوى القطعة بدلا من أن يضعفها . ويلعب ملتون هذه اللعبة ذاتها ، بعد بضعة أبيات ، عندما يتحدث عن درع الشيطان :

دائرة واسعة

تدلت على كتفيه كالقمر ذى المدار

الذى يراه الصانع التوسكانى خلال زجاج منظاره

من قمة فيسول فى المساء .

أو فى فالدارنو ، كيما يكتشف أرضا جديدة

وأنهاراً أو جبالاً ، فى كرته المنقوطة .

وأما رمحه الذى يحكى أطول أشجار الصنوبر

المشذبة على التلال النرويجية ، ولا يعدو صارى

بعض أمراء البحار العظام أن يكون عصا بالقياس إليه ...

وإنى لأظن أن النقلتين المفاجئتين هنا : إلى الفلكى التوسكانى ومنه إلى شجرة الصنوبر النرويجية ، إذ تليهما تلك الصورة المدهشة المركزة للقوة البحرية ، غاية فى التوفيق . وإذا كان لى أن أصوغ الأمر على هذا النحو دون أن يساء فهمى فسأقول إنى أجد فى مثل هذه القطع ضربا من **النزق** الملهم ، واستمتاعاً من جانب المؤلف بممارسة براعته هو علامة أولى مراتب العبقرية ، لقد قال أديسون – الذى أورد جونسون رأيه وأكده – إن **«الفردوس المفقود»** «شائقة على نحو عالمى ودائم» ، ووجد الناقدان منبع هذا التشويق الدائم فى موضوعها ، غير أن زعم جونسون أن : « البشرية كلها ، عبر كل العصور ، ستظل على نفس الصلة بآدم وحواء ، ولابد لها من أن تضرب بسهم فى ذلك الخير والشر اللذين يمتدان إليها » ، حتى عندما يظفر

بموافقة المؤمن المسيحي ، لن يفسر ، على نحو كامل ، الاهتمام المستغرق الذى إخال أنه يجمل بكل عاشق للشعر ، اليوم ، أن يوليه القصيدة من بدايتها إلى نهايتها . وإنى لأجد السبب ، على نحو أكثر يقينا ، فى ذلك الأسلوب غير العادى الذى يرغمنا ، بتنوعه المستمر ، على أن نتساءل ما الذى سيحدث بعد ، كما أجده فى مفاجآت الإشارة المستمرة ، كتلك التى أوردتها لتوى .

* * *

وأصل أخيراً إلى مقارنة موقفى [القديم] - باعتبارى ممارساً للشعر ربما كان نموذجاً لجيل ، منذ خمس وعشرين عاماً خلت - بموقفى اليوم . لقد ظننت أن من الخير أن أتناول الأمور بالترتيب الذى تناولتها به ، فأناقش أولا ضروب اللوم والانتقاص التى أعتقد أن لها قيمة باقية ، والتى كان جونسون خير من عبر عنها ، لكى أوضح أسباب ومبرر عداء الشعراء ، عند وصلة معينة ، لملتون . وقد أردت أن أوضح نواحى امتياز ملتون التى تؤثر فى بوجه خاص ، قبل أن أشرح السبب فى أنى أعتقد أن دراسة شعره يمكن ، فى نهاية الأمر ، أن تفيد الشعراء .

ذهبت ، فى عدة مناسبات ، إلى أن التغيرات المهمة فى مصطلح النظم الانجليزى التى يمثلها اسما دريدن وورد زورث يمكن أن توصف بأنها محاولات ناجحة للفرار من مصطلح شعرى كف عن أن تكون له علاقة بالكلام المعاصر . وهذا هو معنى مقدمات وردزورث . ومع بداية هذا القرن آن الأوان للقيام بثورة أخرى فى المصطلح اللفظى - ومثل هذه الثورات تجلب معها تغيرا فى العروض وتوسلا ، من نوع جديد ، إلى الأذن . ويحدث حتما أن الشعراء الشبان المنهكمين فى القيام بمثل هذه الثورة يرفعون من شأن شعراء الماضى الذين يقدمون لهم قدوة وحافزا وينتقصون من مزايا الشعراء الذين لا يمثلون الصفات التى يتعطشون إلى تحقيقها . وليس هذا محتوماً فحسب ، وإنما هو صواب أيضا . بل إنه من الصواب ، ومن الحتم يقينا ، أن نجد ممارستهم - وهى أقوى تأثيراً من تصريحاتهم النقدية - تجتذب قراءهم إلى الشعراء الذين تأثروا بشعرهم . ومن المحقق أن مثل هذا التأثير قد أسهم فى تذوقنا (إذا أمكننا أن نميز بين الذوق والبدعة الجارية) لدن ولست أظن أن أى شاعر حديث ، إلا أن يكون فى نوبة غضب لا مسئول ، قد أنكر ، فى يوم من الأيام ، قدرات ملتون الكاملة .

وينبغى أن يقال إن معجم ملتون اللفظى ليس معجماً لفظياً شعرياً بمعنى أنه تداول متدهور لأسلوب رائج . فإنه حين ينتهك اللغة الانجليزية لا يحاكى أحداً ، وهو غير قابل للمحاكاة . ولكن ملتون ، كما قلت ، يمثل الشعر فى أبعد نقطة له عن النثر ،

وقد كان من عقائدنا أنه ينبغى أن تتوافر فى الشعر فضائل النثر ، وأن يتمثل المعجم اللفظى فى كلام العصر المثقف قبل أن يطمح إلى سمو الشعر . وكان من عقائدنا أن مادة الشعر وصوره ينبغى أن تمتد إلى موضوعات وأشياء متصلة بحياة الرجل أو المرأة فى العصر الحديث ، وأنه علينا أن نبحث عماهو غير شعرى بل أن نبحث عن مواد مقاومة للتحول إلى الشعر ، وعن كلمات وعبارات لم تستخدم فى الشعر من قبل . ودراسة ملتون لا تنفعنا هنا : وإنما هى قد كانت عائقا فحسب .

إننا لا نستطيع فى الأدب ، أكثر مما نستطيع فى بقية ميادين الحياة ، أن نعيش فى حالة مستمرة من الثورة ، فلو أن كل جيل من الشعراء جعل مهمته هى أن يجعل معجم ألفاظ شعره مواكباً للغة المنطوقة لما تمكن الشعر من الوفاء بأحد التزاماته الهامة . ذلك أنه يجمل بالشعر أن يساعد لا على تهذيب لغة العصر فحسب ، وإنما أيضاً أن يحول بينها وبين التغير على نحو أسرع مما ينبغى : لأن نمو اللغة أسرع مما ينبغى خليق بأن يكون نموا هو أشبه بتدهور مطرد ، وهذا هو الخطر الذى يواجهنا اليوم . ولو أن شعر بقية هذا القرن سلك خط التطور الذى يلوح لى ، إذ أراجع تطور الشعر عبرالثلاثة قرون الأخيرة ، هو الدرب الصحيح ، فسيكتشف نماذج جديدة وأكثر تنميقاً لمصطلح لفظى قد توطد الآن . وفى هذا البحث فقد يجد الكثير الذى يتعلمه من تركيب ملتون النظمى الممتد . ولربما أمكنه أيضا أن يتجنب خطر **العبودية** للكلام العامى وللرطانة الدارجة . ولربما أمكنه أيضا أن يتعلم أن موسيقى الشعر تكون أقوى ما تكون فى الشعر الذى له معنى محدد معبر عنه بأكثر الكلمات ملاءمة . وقد ينتهى الشعراء إلى الإقرار بأن المعرفة بأدب لغتهم ، إلى جانب المعرفة بأدب اللغات الأخرى وبنائها اللغوى ، جزء بالغ القيمة من عدة الشاعر ، ولربما أمكنهم أيضا - كما أشرت - أن يخصصوا بعض الدرس لملتون حيث أنه ، خارج دائرة المسرح ، أعظم أستاذ فى لغتنا للحرية فى نطاق الشكل . فدراسة « شمشون » خليقة بأن ترهف من تذوق أى إنسان لعدم الانتظام المبرر ، وأن تجعله يحترس من عدم الانتظام العديم الهدف . وفى دراستنا لـ « الفردوس المفقود » ننتهى إلى أن ندرك أن نظمه إنما يستمد الحياة على نحو مستمر من الابتعاد عن الوزن المنتظم والعودة إليه ، وإنه بالمقارنة إلى ملتون لا يكاد يلوح أن أى كاتب للشعر المرسل تلاه قد مارس أى نوع من الحرية . ويمكن أن ننتهى أيضا إلى تأمل مؤداه أن رتابة النظم غير القابل للتقطيع عروضياً تتعب الانتباه على نحو أسرع من رتابة التفعيلات المضبوطة . وموجز القول إنه يلوح لى الآن أن الشعراء قد تحرروا من تأثير صيت ملتون بما يكفى لأن يجعلهم يدنون من دراسة عمله دون خطر ، وعلى نحو ينفع شعرهم وينفع اللغة الانجليزية .

مختــارات

من « موعظة »

(١٩٤٨)

[من موعظة ألقاها فى كنيسة كلية مودلين فى ٧ مارس ١٩٤٨ ، مطبعة جامعة كمبردج] .

كان اهتدائى الوحيد ، من جراء التأثير المتعمد لأى فرد ، اهتداء مؤقتا إلى البرجسونية .

من « القبول »

(١٩٤٨)

(من الكلمة التى ألقاها عند تسلمه جائزة نوبل للأدب فى ١٠ ديسمبر ١٩٤٨) .

وعلى ذلك ينبغى علىّ أن أعبر عن نفسى من طريق غير مباشر وذلك بأن أضع أمامكم تفسيرى الخاص لدلالة جائزة نوبل للأدب .

من « قيمة الكاتدرائيات وجدواها فى انجلترا اليوم »

(١٩٥١)

[من حديث ألقى على أصدقاء كاتدرائية تشتشستر فى ١٦ يونيه ١٩٥١] .

موضوعى هذا الأصيل موضوع قد اقترح علىّ : وأعترف أنه قد جذبتنى فرصة تنظيم أفكار لم أفصح عنها إفصاحا كاملا قط : ولكنى ما كنت لأغامر ، من تلقاء

نفسي ، بأن أفعل هذا في مناسبة عامة ، وبخاصة أمام جمهور في كاتدرائية . وحتى مع التشجيع على هذا شعرت - على نحو متزايد - بأني ألزمت نفسي عملا طائشا . فالمجئ إلى مدينة ذات كاتدرائية ، والوقوف أمام العميد ورجال الكاتدرائية وأمام جمهور من أصدقاء الكاتدرائية ، وطرح أفكاري الخاصة عن قيمة الكاتدرائيات وجدواها في انجلترا اليوم ، كلها أمور قد صارت تصدمني باعتبارها وقاحة . ومع ذلك لم أواجه هذه النتيجة إلا بعد أن فات الأوان لاقتراح موضوع آخر .

وإني لأود على الأقل أن أوضح منذ البداية أني أنوي تجنب كل ما هو عملي وما ليس كذلك . ولست أدعى أي معرفة بإدارة الكاتدرائيات وماليتها : فلست ، شخصياً ، خبيراً بأي صورة من صور المال ، وإني لتعوزني الكفاءة تماماً فيما يدعى بالطرق والوسائل .

مختـــارات

من « الشـعر والدراما »

(١٩٥١)

[من « محاضرة تيودور سپنسر التذكارية » الأولى ، وقد ألقيت بجامعة هارڤارد ونشرتها دار فيبر آند فيبر » و« مطبعة جامعة هارڤارد » فى ١٩٥١] .

- ١ -

من آيات الاحـترام التى جرى عليـها العـرف أن يبدأ المحـاضـر فى مؤسـسـة محاضرته بأن يقول شيئا عن الرجل الذى تحمل مجموعة المحاضرات اسمه . والحقيقة الماثلة فى أنه بين تيودور سپنسر وبينى قد كان ثمة صداقة طويلة الأمد لم يختمـها إلا الموت هى (فى اعتقادى) السبب الرئيس فى أنـه قد طُلب إلى افتتـاح هذه السلسلة ، كما أنها بالتأكيد السبب الرئيس فى قبولى هذا الشرف .

- ٢ -

عندما أسترجع محصولى النقدى ، خلال الثلاثين عاماً الماضية ، تعرونى الدهشة كلما رأيت الدأب الذى كنت أعود به إلى الدراما إما بدراسـة أعمال مـعاصرى شكسبير ، أو بالتفكير فى الامكانات التى ينطوى عليها المستقبل . وقد يكون الناس ملوا سـماعى أتحـدث عن هذا الموضـوع . غيـر أنه على حين أجدنى كنت أؤلف تنويعـات على هذا اللحن طوال حياتى ، فإن آرائى ظلت فى حالة تعديل وتجدد مع ازديـاد خبرتى بحيث كنت أرانى مـدفـوعـا إلى أن أتناول الموضـوع من جـديد عند كل مـرحلة من مـراحل تجربتى الشخصية .

من « أصوات الشعر الثلاثة »(*)

(١٩٥٣)

قد يكون ثمة أربعة أصوات فى الشعر وقد يكون ثمة صوتان فقط . فإنى إنما أقول هذا لأومئ إلى طبيعة بحثى التجريبية . وإنى لأود أن أشرح فى مناسبة خطيرة الشأن كالمحاضرة السنوية لجمعية الكتاب القومى علة إيثارى إذاعة فكرة لسنا على يقين من صحتها ولا نحن على يقين من قيمتها إذا كانت صحيحة . وإنى لأرمى إلى هدفين مسبقين إذ أوثر الحديث فى مثل هذا الموضوع وفى مثل هذه المناسبة . أما الهدف الأول فهو اجتناب تكرار ما قد سبق لى أن قلته . وأما الهدف الآخر فهو اجتناب تكرار ما قد سبق لسواى أن قاله وما قد يكون عبر عنه خيراً منى . وإن هذين الهدفين معا ليستعصيان على التحقيق . فليس لدى أغلبنا سوى عدد محدود جداً من الأفكار الخلاقة ، على مدى الحياة ، كما أن أغلب أفكارنا الخلاقة إنما تواتينا حين نكون أغراراً فى مقتبل العمر ، ومن ثم ترى البعض يكرس أعوامه اللاحقة ساعياً إلى التعبير عن تلك الأفكار ذاتها على نحو أفضل ، أو إلى مواجهة الحقيقة التى تثبت له أن قدرته على الخلق أقل مما كانت تبدو عليه ...

ورغم ذلك ترانا نوغل فى الشوط حتى أواخر حياتنا ، مؤملين أن نقول شيئا لم يسبق لنا قط أن قلناه ، شيئا يستحق أن يقال ، شيئاً صادقاً أيضاً . وحين نتوهم أننا تمكنا من العثور على مثل هذا الشئ فإنه ليبدو لنا لحظتها خير هدية يمكننا تقديمها إلى الجماهير . ولسوف أشرح على الفور ما أعنيه بالأصوات الثلاثة فى الشعر . فالصوت الأول هو صوت الشاعر حين يخاطب نفسه وحيداً أو حين لا يخاطب أحداً . والصوت الثانى هو صوت الشاعر حين يخاطب جمهوراً كبيراً كان أو صغيراً . والصوت الثالث هو صوت الشاعر حين يسعى إلى خلق شخصية مسرحية تتحدث شعراً وحين يقول لا ما كان يمكن أن يقوله هو وإنما ما يمكن أن يقوله من خلال شخصية خيالية تخاطب شخصية خيالية أخرى . وإن التفرقة بين الصوتين الأول والثانى ، بين مخاطبة الشاعر نفسه ومخاطبته سواه ، لتومئ إلى مشكلة الاتصال الشعرى . كما أن التفريق بين مخاطبة الشاعر سواه ، من خلال صوته الحقيقى أو من خلال صوت آخر يصطنعه ، وبين ابتكار الشاعر كلاماً تخاطب فيه بعض الشخصيات

(*) من المحاضرة السنوية الحادية عشرة لرابطة الكتاب القومى . ألقيت فى ١٩٥٣ ، ونشرتها مطبعة جامعة كامبردج لرابطة الكتاب القومى .

بعضاً إنما يومئ إلى مشكلة الفارق بين الشعر المسرحي والشعر شبه المسرحي والشعر اللا مسرحي . وإني لأترقب أن يوجه إلى بعضكم هذا السؤال : أفلا يمكن أن تكتب القصيدة لشخص واحد ؟ ولقد تقولون في بساطة :

أولا يكون شعر الغزل أحيانا شكلا من أشكال الاتصال بين اثنين دون جمهور ؟ ثمة شخصان على الأقل كانا خليقين أن يضايقاني بأسئلتهما ، بعد انتهاء المحاضرة ، لو كانا بين الحاضرين . وهذان الشخصان هما مستر ومسز براوننج . فإن الزوج إنما يقدم لنا رأياً آخاذاً في قصيدته (كلمة واحدة أخرى) وهي القصيدة التي يختم بها ديوانه (رجال ونساء) والتي يخاطب فيها زوجته قائلا :

قد صاغ رفاييل مئات السوناتات

قد صاغها ودونها في مجلد خاص

منقوشة بقلم فضي السن

وكان يرسم صور السيدات العذارى بما عداه من أقلام

ولقد ترى الدنيا هذه الصور ، أما ذلك المجلد فما كان ليراه

سوى واحد فقط

إنك لتتساءلين : فمن تراه يكون ؟ إن قلبك لخليق

أن يرشدك إلى الجواب

خيرلنا أن نقرأ ذاك المجلد

أولا يخلق بنا أن نقرأه عن أن نرمق صور أولئك السيدات العذارى في دهش وإعجاب ؟

قد أعد دانتي يوماً عدته لرسم ملاك

فمن كان تراه يطمع في نيل رضاه ؟ إنك لتهمسين : بياتريس

خير لنا أن نرى ذاك الملاك

الذي رسمه دانتي الحنون

أولا يخلق بنا أن نقرأه عن أن نقرأ جحيما جديداً ؟

وإني لأقر براوننج على أن في الجحيم الواحد ، ولو كان من تأليف دانتي ،

الكفاية . وقد لا يكون ثمة ما يدعو إلى الأسف لأن رفاييل لم يمتد به العمر حتى يرسم المزيد من سيداته العذارى . وقصارى ما فى وسعى أن أقوله هو أنى لا أرى ما يثير الفضول فى سوناتات رفاييل أو ملاك دانتى . ولئن كان رفاييل قد كتب ، أو كان دانتى قد رسم ما أراد به كل منهما إنساناً واحداً ، فلنحترم إذن خصوصيتهما . وإنا لنعلم أن مستر ومسز براوننج قد كانا يجدان متعة فى أن يكتب كل منهما لصاحبه . ولا أدل على ذلك من أنهما قد نشرا ما قد تبادلاه ، كما أن فى هذه القصائد ما يمكن أن نعده شعراً جيداً . وإنا لنعلم أيضا أن روزيتى كان يكتب سوناتات « دار الحياة » لشخص واحد فقط ، وأن أصدقاءه هم الذين زينوا له نشرها . وهكذا ترانى لا أنكر على الشاعر توجيهه قصيدته إلى شخص واحد فقط . كما أن ثمة قالباً معروفاً ، لا تحتم الضرورة أن يكون مضمونه غزليا ، وهو الرسائل الشعرية .

من « افتتاح المكتبة الجديدة »

(١٩٥٩)

(من خطبته فى افتتاح المكتبة الجديدة لجامعة شفيلد ، يوم الثلاثاء ١٢ مايو ١٩٥٩)

إن افتتاح مكتبة جديدة حدث مرموق فى تاريخ أى جامعة .

من [مهرجان الشعر ١٩٦٣]

(من « **مهرجان الشعر ١٩٦٣ : برنامج تذكارى** »)

إن صيت الشاعر ينتشر على نحو بالغ البطء .

كتابات

أسهم بها إليوت فى كتب

من تأليف أو تحرير أو ترجمة غيره

هنرى چيمز

(١٩١٨)

(نشرت تحت عنوان «فى ذكرى هنرى چيمز) فى مجلة «إيجوست» (محب ذاته) السنة ٢٥ ، العدد ١ (يناير ١٩١٨) وأعيد نشرها تحت عنوان «فى الذكرى» فى مجلة «ليتل رقيو» (المجلة الصغيرة) السنة ٢٥ ، العدد ٤ (أغسطس ١٩١٨) ، ثم فى كتاب «هزةالتعرف» تحرير إدموند ولسون ، الناشر : دبلداى ، دوران آند كمبانى إنك ، نيويورك ١٩٤٣) .

١ - فى الذكرى :

توفى هنرى چيمز منذ بعض الوقت ، ولم يتغير مجرى الأدب الإنجليزى تغيرا ملحوظا من جراء عمله أثناء حياته ، ومن المحتمل أن يظل چيمز يعد تلك الأعجوبة الماهرة على نحو عادي وإن تكن مهملة . وليس التيار مهما كما أنه ليس من المهم أن الذين سيقرأون چيمز لن يتعدوامجموعة بالغةالضآلة من الناس . كذلك فإن «تأثير» چيمز لا يكاد يهم : إن التأثر بكاتب معناه أن يستلهم المرء بالصدفةوحيا منه أو أن يأخذ عنه ما يريده أو أن يرى أشياء كان غافلا عنها من قبل . وسيكون هناك دائما أناس أذكياء قليلون يفهمون چيمز ، على أن كون الكاتب يفهم من أناس أذكياء قليلين هو كل ما يمكن أن يتطلبه من تأثير . وأقل الأشياء أهمية هو مكانه فى موكب العمدة ممثلا فى موكب الأدب الڤيكتورى الذى يستعرضه مستر تشسترتون . فالنقطة التى ينبغى إبرازها هى أن چيمز ذو أهمية لا صلة لها بما جاء قبله أو ما قد يحدث بعده : أهمية غُفل عنها على كلا جانبى الأطلنطى .

ولست إخال أن أى شخص ليس بالأمريكى يستطيع أن يتذوق چيمز على النحو الأمثل . إن لأفضل شخصيات چيمز الأمريكية فى رواياته رغم معالمها الخارجية المحددة المتقنة ورغم قصد لمساته اكتمال وجود وتشعب خارجى فى العلاقات قد لا يفطن إليهما القارئ الأوربى بسهولة . فأسرة بلجريد على سبيل المثال لا تعدو أن تكون صورا تخطيطية خارجية طيبة من عمل أجنبى ذكى . وعندما تنتظر منهم ما هو أكثر من ذلك فى القسم الأخير من القصة يهتزون على نحو لا يعدون معه أن يعمدوا إلى غير عنف ميلودرامى - وتشير كل المظاهر إلى أن توم تريسترام صورة تخطيطية أهون شأنا (حتى من أسرة بلجريد) . إن بوسع الأوربيين أن يتعرفوا عليه . فقد رأوه

وعرفوه وتغلغلوا فى النادى الغربى غير أنه ليس بين الأوربيين من يضم في تكوينه شيئا من عناصر توم تريستر ام أو فيه أى شىء من تريسترام منذ زيارته الأولى للوقر إلى ملاحظته الأخيرة القائلة بأن باريس هى المكان الوحيد الذى يستطيع الرجل الأبيض أن يعيش فيه . فالكمال الأخير واكتمال الأمريكى لا يتمثل فى أن يغدو إنجليزيا وإنما فى أن يغدو أوربيا وهو شىء لا سبيل للمولود فى أوربا ولا لأى شخص يحمل إحدى الجنسيات الأوربية أن يكونه . وتوم أحد نماذج الفشل وأحد عثرات الطبيعة فى هذه العملية . ونجد أنه حتى الجنرال باكارد ر. ب. هاتش ومس كيتى إبجون ذوو واقعية تفتقر إليها كلير دى سينترى . إن نويمى شخصية مثالية بطبيعة الحال ولكن نويمى نتاج عين ذكية ووجودها إنما هو أحد انتصارات الذكاء ولكنه لا يمتد إلى ما وراء إطار الصورة .

وعند القارئ الإنجليزى أن جزءا كبيرا من نقد جيمز لأمريكا ينبغى أن يؤخذ كقضية مسلم بها . إن بوسع القراء الإنجليز أن يقدروا هذا النقد لما فيه من عناصر مشتركةمع النقد فى كل مكان ، مع فلوبير فى فرنسا وتورجنيف فى روسيا . ومع ذلك فإنه خليق بأن يكون فى نظر الإنجليزى ذا أهمية أكبر من عمل هذين الكاتبين . ليس هناك ما يعادل جيمز فى إنجلترا وإنه ليكتب على الأقل بهذه اللغة . وكناقد فإنه ما من روائى فى لغتنا يستطيع أن يدانيه بل إنه لا يوجد أى قسم كبير من جمهرة القراء يعرف ما تعنيه كلمة «ناقد». (فالتعريف المألوف للناقد هو أنه كاتب لا يستطيع أن يخلق ولعله أن يكون مراجعا للكتب) . ومن المؤكد أن جيمز لم يكن ناقدا أدبيا ناجحا . فنقده للكتب والكتاب ضعيف . وهو عندما يكتب عن أحد الروائيين يخرج علينا بين الحين والحين بجملةقيمة نابعة من خبرته الخاصة أكثر مما تكمن قيمتها فى الحكم على موضوع نقده . أما البقية فحديث طلى أو تزكية رقيقة . بل إنه حين يتناول الأشخاص الذين كان بمقدوره فيما يخال المرء أن يمزقهم إربا إربا كإمرسون أو نورتون تتسم لمسته بافتقار إلي الثقة ورغبة في أن يكون سخيا ودافع سياسى وإقرار (عند معالجته للكتاب الأمريكيين) بأنه فى ظل الظروف وقتها كان هذا هو أفضل شىء ممكن أو أن له صفات فاتنة. وقد كان أبوه أشد منه مضاء في هذا الصدد . فإن هنرى لم يكن ناقدا أدبيا .

كان ناقدا لا يسطو على الأفكار وإنما على كائنات حية . ونقده إنما هو بأعلى معانى هذه الكلمة خلاق . فشخصياته أو أفضلها إنما يمثل كل منها نوعا متميزا من النجاح في الخلق : وأخو ديزى ميلر الصغير من نماذج هذا النجاح . إنه إذ يرسم كل شخصية من شخصياته على نحو واضح مسطح إنما يستخلصها من واقع خاص بها

ومحسوس بما فيه الكفاية . وكل شيء معطى إنما يصدق على هذا الفرض ولكن ما يعطى قد اختير بفن عظيم لمكانه فى التخطيط العام . وليس التخطيط العام شخصية واحدة أو مجموعة من الشخصيات فى حبكة أو فى مجرد جمع من الناس . وإنما البؤرة عنده موقف أو علاقة أوجو تدين له الشخصيات بالولاء ، وإن لم يسمح لها بأن تقدم أكثر مما يريدها الكاتب أن تقدمه . إن البطل الحقيقى فى أى من قصص جيمز إنما هو وحدة اجتماعية يكون الرجال والنساء من مكوناتها . إنه فى رواية «الأوربيون» ذلك الاجتماع الفريد لأشخاص فى بيت ونتورث وموقف نجد فيه أن كثيرا من المشاهد الجديرة بالذكر تكون أجزاء لا زمنية منه لا تجرى إلا فى تتابع ضرورى . ويمكنك أن تقول فى هذا الصدد إن جيمز درامى حيث أن ما اعتاد بينيرو ومستر جونز أن يقوما به لجمهور كبير إنما يقوم به جيمز للأذكياء . فجيمز لا يبارى فى كيمياء هذه المواد المستخفية ، هذه الرواسب الغريبة والغازات القابلة للانفجار والتى تتكون على حين غرة من اتصال ذهن بذهن . وشخصيات غيره من الروائيين حين تقارن بشخصياته يلوح أنها لم تجتمع فى نفس الكتاب إلا بمحض المصادفة . ومن الطبيعى أن يكون ثمة شيء مخيف محبط كالرمل اللين فى هذا الاكتشاف رغم أنه لا يغدو غالبا بصورة مطلقة إلا فى القصص التى من نوع «دورة اللولب» . ونحن نجد إرهاصات جزئية بذلك عند هوثورن ولكن جيمز مضى به إلى مدى أبعد بكثير . وهذا هو ما يجعل القارئ فضلا عن الشخصيات ضحيةعلى نحو مريح لتنبؤ لا رحمة به .

إن عبقريةجيمز النقدية تتجلى على أدل نحو فى سيطرته على الأفكار وهروبه منها سيطرة وهروبا ربما كانا آخر محك للذكاء الفائق . لقد كان له ذهن بالغ الرهافة إلى الحد الذى لا تستطيع معها أى فكرة أن تخترقه . إن الإنجليز بإعجابهم غير النقدى بفرنسا فى هذه الأيام يحبون أن يشيروا إلى فرنسا على أنها موئل الأفكار وهى عبارةإذا أمكننا ليها بحيث تعنى حقيقةأو هى على الأقل تحية تسعى إلى أن تعنى أن الأفكار فى فرنسا يبحث عنها بصرامة شديدة ولا يسمح لها بأن تشرد وإنما يحتفظ بها لكى يفحصها الكبرياء الوطنى فى حديقة للنباتات Jardin des Plantes تزار لماما فى مناسبات الضرورة العامة ، ومن ناحية أخرى نجد أن انجلترا إن لم تكن موئل الأفكار قد أصيبت على الأقل بعداوها فى فترة تقرب من تلك الفترة الزمنية التى غمرت فيها الفئران استراليا . إن الأفكار فى إنجلترا تقتات برية لا يمنعها شيء على الانفعالات . وبدلا من أن نفكر بمشاعرنا (وهو أمر مختلف تماما) فإننا نفسد مشاعرنا بالأفكار وننتج الفكرة السياسية والوجدانية متجنبين الإحساس والتفكير . لقد كان جورج ميرديث (تلميذ كارلايل) خصبا بالأفكار وإبيجراماته بديل سهل عن

الملاحظة والاستنتاج . وذهن المستر تشسترتون يعج بالأفكار حتى أني لا أجد دليلا على أنه يفكر . أما جيمز في رواياته فيشبه أفضل النقاد الفرنسيين في اتخاذه وجهة نظر ، وجهة نظر لا تمسها أفكار طفيلية . إنه أذكى رجل في جيله .

ومن المحتمل أن حقيقة كونه غريباً في كل مكان يذهب إليه كانت عونا على فطنته المحلية . ذلك أنه منذ بايرون ولاندور لا يلوح أن أي إنجليزي قد استفاد الكثير من عيشه خارج بلاده . لقد رأينا برمنجهام منظورا إليها من تشيلسي ولكننا لم نر تشيلسي منظورا إليها (ومنظورا إليها بالمعنى الحقيقي لهذه الكلمات) من بادن أو روما . إن هناك مزايا بالتأكيد لمجئ المرء من بلاد كبيرة مسطحة لا يرغب أحد في زيارتها . مزايا كان كل من تورجنيف وجيمز يستمتعان بها . وقد ظفرت هذه المزايا لهما باعتراف العالم بهما . ولكن أهل أوربا آثروا أن يأخذوا فكرتهم عن روسيا من دوستويفيسكي وفكرتهم عن أمريكا من فرانك نوريس مثلا إن لم نقل من و. هنري . وعلى هذا فإنهم يفشلون في أن يلاحظوا أن هناك أنواعا عديدة من بني وطن هؤلاء الكتاب وأن أغلب هذه الأنواع في نظر بني وطنهم توصم بالغباء . والشأن كذلك مع الأمريكيين . فالأمريكيون أيضا قد شجعواهذه الأسطورةعن النمط أو الصيغة أو الفكرةالعامة وهي عادة ما تتمثل في الأسلاف ذوي الفك المربع والشفاه النحيلة . وهم يحبون أن يقال عنهم إنهم من سلالة قراصنة تجاريين ، حيث إن ذلك يعطيهم شيئا يمكنهم أن يهربوا منه بسهولة عندما يرغبون في أن يرفضوا أمريكا . وعلى ذلك فقد نجحت روايات فرانك نوريس في كلا البلدين رغم أنه من الغريب أن أكبر الأجزاء قيمة في رواية «الحفرة» إنما هو هجاؤها الساخر (واللاشعوري تماما فيما أعتقد لأن نوريس كان ببساطة يصور بصدق الحياة التي يعرفها) لمجتمع شيكاغو بعد ساعات العمل . أما جيمز فقد نحى عنه بهدوء كل هذا التظاهر بالنزعة التجارية التي يحب الأمريكيون أن يقدموها للعين الأجنبية وكان من المحتمل في انقضاضه على رفاقه في الوطن بعد إغلاق سوق الأوراق المالية وفي تتبعه رذائلهم وألوان سخفهم عبر الأطلنطي وفي كشفه عنهم في أعلى سبحات نبلهم أو ثقافتهم أن يتهم بما يلوح لأغلب الأمريكيين سلوكا غير لائق على نحو فاضح . وإننا لنكون مسرفين عليهم لو أننا انتظرنا منهم أن يشعروا بالجميل نحوه . وكذلك نجد أن الجمهور الأمريكي لو أنه كان على درجة من الوعي أكبر مما كان ليجد راحة أكبر حين يجبه بابتسامة هي أبعد ما تكون عن أن تنفجر على شكل الضحك البريطاني . لقد كان موت هنري جيمز لو أن الناس عنوا به أكثر مما فعلوا خليقا بأن يبعث على راحة كبرى (على كلا جانبي الأطلنطي) ويدعم الاتفاق Entente الأنجلو - أمريكي .

٢ - الجانب الهوثورنى :

ليس هدفى هو أن أناقش نقديا حَتى وجها أو مرحلة واحدة من جيمز ، وإنما هو لا يعدو أن أقدم كلمة Beitrage نحو أى محاولة لتحديد سوابقه وصلاته و «مكانه» . إننا إذا افترضنا أن علاقة جيمز ببلزاك وبتورجنيف وبأى شخص آخر على ظهرالقارة معروفة ومقيسة - وأنا أشيرإلى كتاب مستر هفر وإلى مقالة مستر باوند - وإذا افترضنا أن علاقته بالرواية الفكتورية لا تذكر ، فإننا لا ننتهى إلى أن جيمز كان ببساطة شابا ماهرا جاء إلى أوربا وحسّن نفسه ، وإنما ننتهى إلى أن تربة نشأته قد أسهمت بنكهة قابلة للتمييز بعد النقل فى آخر ثمرة له. بل أننا قد ننتهى إلى النتيجة الكاشفة والقائلة إن نكهته قد تحسنت ، على وجه الدقة ، ومنحت فرصتها ، لا إنه قد تخلص منها من جراء هذا النقل . ولئن كان له هذا المذاق المحلى القوى فمن المحتمل أن تكون له صلة ما بهوثورن ، ولئن كانت له أى صلة بهوثورن فمن المحتمل أن تعيننا على تحليل النكهة التى أتحدث عنها .

عندما نقول إن جيمز «أمريكى» ينبغى أن نعنى أن هذه «النكهة» الخاصة به ، وكذلك صفاته الأكثر قابلية للتحديد على نحو أدق ، منتشرة - إن قليلا أو كثيرا - فى القارة الواسعة أكثر مما هو الشأن فى أى مكان آخر ، ولكننا لا نستطيع أن نعنى أن هذه النكهة وهذه الصفات قد وجدت تعبيرا أدبيا عنها فى كل الأمة ، أو أنها تتخلل عمل مستر فرانك نوريس أو مستر بوث تاركنتون . فالنقطة هى أن جيمز مواصل ، على نحو إيجابى ، لعبقرية نيو إنجلند ، وأن ثمة عبقرية خاصة بنيو إنجلند لم تكتشف ذاتها إلا فى عدد بالغ القلة من الناس فى منتصف القرن التاسع عشر - وليست ماثلة ، على نحو ذى دلالة ، فى كتابات مس سارا أوردن جويت أو مس إلايزا هوايت أو منشد أبلدور الذى أنسى اسمه . وإنما أعنى كل ما نربطه بأماكن معينة من بوسطن وبكونكورد وسالم وكيمبردج (ماس) : وبالذات إمرسون وثورو وهوثورن ولويل . ليس بين هؤلاء الرجال ، باستثناء هوثورن ، من هو بالغ الأهمية بصفته الفردية ، فهم جميعا يستطيعون أن يكونوا - وربما كان ينبغى أن نجعلهم يلوحون - شديدى الحماقة ، بيد أن فيهم «شيئا ما» ، ثمة رفعة فى إمرسون ، مثلا تظل باقية بعد أن نكون قد أدركنا وصمةالعامية الموجودة فى معاصر إنجليزى له ، مثل ماثيو أرنولد الأذكى والأحسن تعليما والأشد يقظة . وإذا حذفنا رجالا من نوع برايانت وويتير باعتبارهما عاميين على نحو مطلق ، فسيظل بمقدورنا أن ندرك وجود هذه الهالة من الرفعة حول الرجال الذين ذكرتهم ، وكذلك لونجفلو ومارجريت فولر وطاقمها وبانكروفت وموتلى وكذلك (فيما بعد) أوجد نورتون وتشايلد وقد ظلّلتها ، على نحو مبهج ، أشجار دردار هارفرد . من

المحقق أن الفراغ كان من العلامات المميزة لهذا العالم المبرز ، ومن المهم أن نلاحظ أنه لم يكن فى كل الحالات فراغا يوفره المال ، وإنما كان يصر عليه . لا يلوح أن هناك سببا سهلا يبرر لماذا كان إمرسون أو ثورو أو هوثورن رجالا يتمتعون بالفراغ . ويبدو من الغريب أن يكون ضمير نيو إنجلند قد سمح لهم بالفراغ ، ومع ذلك فقد كانوا خليقين أن يحصلوا عليه إن عاجلا أو آجلا ، وهذا – فى الحقيقة – واحد من أفتن ما فيهم ، وهو يقيم حدا واضحا بينهم وبين عالم مصمم على تجنب الفراغ بأى ثمن ، عالم نجد فيه أن ثيودور روزفلت راع للفنون . ومن الوثائق الشائقة لهذا العالم الأخير «رسائل» شاعر بليد على نحو رشيق من جيل أصغر ، من جيل هنرى جيمز ، وهو ريتشارد واتسون جيلدر ، وإصلاح الخدمة الحكومية ، وأعضاء لجنة المبانى المشتملة على عدة شقق ، والسياسة البلدية .

بديهى أن الفراغ فى حاضرة ذات مجتمع متحضر (وقد كان مجتمع بوسطن ، وما زال ، غير متحضر تماما ، ولكنه مهذب بما يجاوز نقطة التحضر) وتبادل للأفكار والمستويات النقدية ، كان خليقا أن يكون شيئا أفضل ، ولكن ما كان بوسع هؤلاء الرجال أن يحصلوا على حاضرة ، وكانوا مصيبين فى تقبلهم الفراغ تحت الشروط الممكنة .

وعلى وجه الدقة نجد أن هذا الفراغ ، هذه الرفعة ، هذه الأرستقراطية الأدبية ، هذا الخلق الفريد لمجتمع كان فيه رجال الأدب من أحسن الناس أيضا ، يتعلق بهنرى جيمز . إن وعيا بهذه القرابة هو الذى يجعله شديد الحنان والرفق فى تقديره لإمرسون ونورتون والسفير المحبوب . وبالنسبة لهوثورن – وهو أهم هؤلاء الناس فى أى مسألة متعلقة بفن الأدب – كانت علاقته أشد شخصية ، ولكن لا مجال للقول بأنه تأثر بهوثورن أكثر من أى من الشخصيات الأخرى فى هذه الخلفية . إن جيمز يدين بالقليل ، والقليل جدا ، لأى شخص . ثمة كتاب معينون درسهم عن وعى ، ولم يكن هوثورن واحدا منهم ، ولكن – على أية حال – فإن علاقته بهورثون كانت على مستوى مختلف عن علاقته ببلزاك مثلا ، إن تأثير بلزاك – وهو ليس بالتأثير الطيب على وجه العموم – واضح تماما فى بعض رواياته الباكرة ، وتأثير تورجنيف أغمض ولكنه أفيد . أما أن جيمز كان – فى فترة معينة – متأثرا ببلزاك ، وأنه تابعه بإعجاب أشد تركيزا فواضح من نغمة نقده لذلك الكاتب إذا قارناه بنغمة نقده لتورجنيف أو هوثورن . وفى كتاب «شعراء وروائيون فرنسيون» ، وإن يكن من أعماله الباكرة ، نجد أن موقف جيمز من بلزاك هو بالضبط موقف الذى اجتذب من مداره جدا ، وربما كان قد نبهه – على نحو صحى جدا – فى السن التى يكاد أى منبه أجنبى أن يكون طيبا فيها ، وأنه قام برد فعل – فيما بعد – ضد بلزاك ، وإن لم يبلغ به نقطة الظلم له . إنه يتناول بلزاك بحذق

وإنصاف . ومن ناحية أخرى ، فليس فى مقالته عن تورجنيف ما نخرج به إلا حس مؤثر بالتقدير ، وأقل من ذلك ما نخرج به من مقالته عن فلوبير . أما دراسته الجذابة لهوثورن فمختلفة تماما عن أى من هذه المقالات . إن أول صفة جلية فيها هى الحنان ، حنان رجل فر فى وقت مبكر جدا من بيئة بما لا يجعلها تشوهه أو تحبطه ، وفر على نحو بالغ الفاعلية بحيث يمكنه أن يقدم لها هبة المودة . وفى الوقت ذاته يضع إصبعه ، بين الحين والحين ، وبرفق شديد على بعض من عيوب هوثورن الأكثر جدية فضلا عن حدوده .

«تأتى أفضل الأشياء ، كشىء عام ، من المواهب التى هى أعضاء فى جماعة ، فكل امرئ يعمل على نحو أفضل عندما يكون له رفاق يعملون فى نفس الخط ، ويقدمون منبه الإيحاء والمقارنة والمنافسة» . رغم إنه عندما يقول إنه «قد كان هناك ، بوضوح ، عنصر تراخ سخى فى تأليفه» [تأليف هوثورن] فإنه يشير ضمنا إلى غاطة الكسل التى يمكن أن يلام هوثورن عليها أساسا . بيد أننا محتاجون إلى الرفق فى نقد هوثورن ، ومن الأشياء اللازم تذكرها عنه – على وجه الدقة – الحقيقة الصعبة والماثلة فى أن البيئة التى أنتجته بنكهته الأساسية هى ذات التربة التى أنتجت – بنفس الحتمية – البيئة التى عاقته عن النمو .

وفى أمر واحد فقط نجد أن هوثورن أشد صلابة من جيمز : لقد كان حسه التاريخى بالغ المضاء . إن لوذعيته فى حقل تاريخ أمريكا المستعمرات الصغير واسعة ، وقد استخدمها على نحو بالغ التوفيق . كان كلا الرجلين يتمتع بذلك الحس بالماضى والذى هو أمريكى على نحو فريد ، ولكن هذا الحس فى حالة هوثورن كان يمارس فى قبضته على الماضى ذاته ، وهو فى حالة جيمز إحساس بهذا الحس . ومهما يكن من أمر ، فلا حاجة بنا إلى التوقف عند هذا هنا . فالشىء الحيوى حقيقة ، عند العثور على أى قرابة شخصية بين هوثورن وجيمز ، هو ما يمسه جيمز برفق عند ما يقول إن «الشىء الفاتن فى هوثورن هو أنه كان مهتما بالسيكولوجيا الأعمق ، وأنه – بطريقته الخاصة – قد حاول أن يغدو على ألفة بها» . ثمة نقاط أخرى للشبه لا تندرج مباشرة تحت هذا ، ولكن هذه النقطة فائقة الأهمية . والحق أنه يكاد يكفى أن نجمع بين هذين الروائيين اللذين يلوح كل الروائيين الآخرين – بالمقارنة بهما – قابلين لأن يتهموا إما بالسطحية أو الجدب . لست أقول إن هذه «السيكولوجيا الأعمق» أساسية ، أو إنه يمكن دائما الحصول عليها دون فقدان لصفات أخرى ، أو إن أى رواية تغدو أقل اتساما بطابع العمل الفنى بدونها . إنها تعريف ، وهى تفصل الروائيين على الفور عن معاصرى أيهما من الإنجليز . من المؤكد أنه لا ديكنز ولا ثاكرى قد كانت لديه أدنى فكرة عن «السيكولوجيا الأعمق» .

وقد كان لدى جورج إليوت ضرب من الذكاء الثقيل فى صددها (تيتو) ولكن كل شعورها الصادق اتجه إلى الواقعية البصرية لرواية «آموس بارتون» . وهذه الصفة معروفة على القارة ، ولكن منهج ستندال أو منهج فلوبير مختلف عنها تماما . إن الموقف ، بالنسبة لستندال ، أمر مبنى عمدا ، وكثيرا ما يكون تمثيلا وثمة وحشة فيه ، تنفخ الحياة فيه القوة أكثر مما ينفخها الشعور ، وتقديمه بصرى على نحو مؤكد . أما هوثورن وجيمز فيملكان ضربا من الحواس ، ووسيطا للاستقبال ، ليس هو البصر . وليس معنى ذلك أنهما يخفقان فى أن يجعلاك **ترى** ، بقدر ما هو لازم ، ولكن البصر ليس هو الحاسة الأساسية عندهما . إنهما يدركان من طريق قرون استشعار ، و «السيكولوجيا الأعمق» موجودة هنا . من المحقق أن السيكولوجيا الأعمق قد أفضت بهوثورن إلى بعض من أسخف ضروب سرفه وأكثرها تمييزا له ، وقد ظلت دائما تتحول إلى المغرق فى الوهم ، بل والأليجورى الذى هو بديل كسول للعمق . إن هذا الإغراق فى الوهم هو «عنصر التراخى الكسول» ومحاولة الحصول على التأثير الفنى من طريق وسائل مبهرجة . ومن هذا الجانب يمكن للناقد أن يمسك بناصية رواية «دورة اللولب» ، وهى حكاية تساورنى فى صددها شكوك كثيرة ، ولكن المعالجة الفعلية لهامختلفة عن معالجة هوثورن ، ولسنا شغوفين بتقارب الرجلين من ناحية ضعفهما ، فالنقطة هى أن هوثورن كان على حساسية حادة بالموقف ، وأنه كان يمسك بالشخصية خلال العلاقة بين شخصين أو أكثر ، وهذا ما لم يفعله شخص آخر عدا جيمز . أضف إلى ذلك أنه يقيم – مثلما يقيم جيمز – جوا صلبا ، وإنه ليحصل بطريقته الغريبة على نيو إنجلند ، مثلما يحصل هنرى جيمز على قسم أكبر من أمريكا ، ومثلما لا يحصل أحد من معاصريهما على ما هو أكثر من قرية أو قريتين أو دغل . قارن بأى شىء استطاع أى معاصر إنجليزى له أن يفعله الموقف الذى يرسمه هوثورن فى علاقة دمسديل وتشيلنجورث . وبالمثل يتحقق القاضى بنشون وكيلفورد ، وهيزيباه وفيبى ، من طريق علاقة كل منهما بصاحبه . فكليفورد ، مثلا ، هو ببساطة تقاطع علاقة بثلاث شخصيات أخرى . إن البعد الوحيد الذى كان بوسع هوثورن أن يمتد فيه هو الماضى ، حيث أن حاضره مجدب على نحو بالغ الضيق . وإنها لخسارة كبرى ، وهو صاحب الملكة المرموقة فى الملاحظة ، أن الحاضر لم يقدم له المزيد كى يلاحظه . بيد أنه سلف جيمز الوحيد من كتاب الإنجليزية الذى كانت شخصياته على **وعى** بعضها ببعض ، والوحيد الذى كانت رواياته – بأى معنى عميق – نقدا حتى لحضارة هينة . وهنا شىء أكثر تحددا وأقرب من أى اشتقاق يمكننا أن نتتبعه من رتشارد سون أو ماريفو .

وإن الحقيقة الماثلة في كون التعاطف مع جيمز أكثر ما يكون اتضاحا في آخر رواية لجيمز ، وهي رواية «الإحساس بالماضى» ، لتجعلنى أشد تأكدا من صدقه . وفى عين الوقت كان جيمز قد تطور على نحو أعقد من أى شيء عرفه هوثورن المسكين . لم يكن هوثورن ، بثقافته البالغة التحدد ، قد تعرض لأى تنوع محير فى المؤثرات . أما جيمز ، فى سيرة تحسين ذاته المدهشة ، فيقارب هوثورن – على أوضح الأنحاء – فى بداية طريقه ونهايته . فى البداية كمجرد أديب شاب من نيو إنجلند ، وفى النهاية بما يقرب من أن يكون إيماءة دنو منه . إن رواية «رودريك هدسون» هى رواية شاب ماهر ومتفتح من نيو إنجلند ، يعوزه النضج ، ولكنه يدنو لتوه من وعى بالذات لم يصل إليه هوثورن البتة . وإذا قارنا هذه الرواية بقصة «ديزى ميلر» أو «الأوربيون» أو «الأمريكى» لوجدنا روحها النقدية بالغة الفجاجة . بيد أن رواية «الفون المرمرى» ، وهى الرواية الوحيدة لهوثورن التى تدورأحداثها فى أوربا ، ذات كمدة سيمرية . وقد كان عقل مؤلفها مقفلا إزاء الانطباعات الجديدة رغم كل ما فيها من مواد تنجيد **«أسرار أدولفو»** ولتر سكوت ، ورغم أن الرجل العجوز يقيم ضربا من الجو المعنوى الصلب لا يتوصل إليه جيمز الشاب . إن جيمز فى رواية «رودريك هدسون» لا يتفوق كثيرا على هوثورن فى استخدامه لدوما ، وكما يعترف فى مقدمته التالية ، فإنه أقرب إلى أن يكون قد أخفق فى استخدامه لنورثامبتون (*) .

إنه ، فى الطبعة التالية ، يقلل من سخافات نحت رودريك بعض الشيء ، الظمأ المشجى وآدم العملاق ، أما مستر سترايكر فيظل فشلا ، وحكم شاب يتفكه عن وعى ، وإيماء أكثر مما ينبغى برواية «مارتن تشزلويت» . أما الشبه النوعى بهوثورن فيتمثل فى الطرافة العارضة الثقيلة للأسلوب ، والنزوة الملة البالغة الاختلاف عن انضباط كتاب «المشهد الأمريكى» ، واللفظية . وهو أيضا يطابق بين ذاته وورلاند أكثر من اللازم ، ولا ينفذ ببصره من وراء الوقار الذى خلقه فى تلك الشخصية ، ويرتكب الخطيئة الأصلية : خطيئة عدم «رصد» إحدى شخصياته . إن إخفاقه فى خلق موقف واضح : فهناك مريستينا ومارى ، وكلتاهما فى مكانها على نحو طيب ، ولكنه لا يضعهما قط فى علاقة كل منهما بالأخرى ، إن تشويق الكتاب ، بالنسبة لغرضنا الحالى ، إنما يتمثل فيما **لا** يفعله بطريقة هوثورن ، وفى محاولته الكاشفة أن يصل إلى شيء أكبر ، وهو ما سينتهى به إلى ذات النجاح إلى جانب الكثير بالإضافة إلى ذلك .

(*) أكان هوثورن ماثلا فى عقل جيمز هنا على الإطلاق ؟ إنه يقول فى نقده للرواية «البيت ذو القباب السبع» : «إنها تنقل إلى القارئ المدرب انطباعا بأصيل صيفى فى بلدة بنيو إنجلند تظللها أشجار الدردار» وفى مقدمته لرواية **«رودريك هدسون»** يقول : «إن ما تنقله لى الفصول الأولى من الكتاب اليوم ليس جو بلدة نيو إنجلند الظليل» .

إن اهتمامه بـ «السيكولوجيا الأعمق» ، وملاحظته ، وإحساسه بالموقف ، إذ تنمو من كتاب إلى كتاب تبلغ ذروتها فى رواية **«الإحساس بالماضى»** (وليس معنى هذا أنها ، بحال من الأحوال ، خير رواياته) ، وتتحد مع سائر صفاته الشخصية والجنسية . إن عظمة جيمز واضحة فى قدرته على النمو كفنان وفى قدرته على إبقاء ذهنه واعيا بالتغيرات التى طرأت على العالم أثناء خمس وعشرين سنة . وإنه لمن المرموق (فى صدد التمكن من رقعة من التاريخ الأمريكى) أن يتمكن الرجل الذى صور أسرة ونتورث فى الثمانينيات من أن يصور أسرة برادهام فى المئويات . إن آل ميدمور فى رواية **«الإحساس بالماضى»** ينتمون إلى نفس الجنس الذى ينتمى إليه آل ونتورث ، وكذلك بالتأكيد آل بنشون . قارن هذا الكتاب برواية **«البيت ذو القباب السبع»** (وهى أفضل روايات هوثورن فى نهاية المطاف) . إن الموقف وهو «ضمور أسرة وانقراضها» أقرب ، على السطح ، إلى أن يكون أعقد من موقف جيمز الذى يشتمل (على قدر ما أنجز من كتابه) على علاقات شخصيات أقل . بيد أن موقف جيمز الحقيقى هنا ، وصعود رالف الدرج هو منه بمثابة المفتاح ، كفتح هبزيباه دكانها ، موقف حالات ذهنية مختلفة . فموقف جيمز هو ضمور فكرة وانقراضها . إن مأساة بنشون بسيطة ، و «اللعنة» الحالة بالأسرة مسألة تنتمى إلى أبسط آليات السحر . لقد أخذ جيمز إحساس هوثورن بالأشباح ومنحه قواما . وفى الوقت ذاته جعل المأساة أكثر أثيرية : إنها مأساة ذلك «الإحساس» ، وتضخم حضارة جزئية فى شخص رالف ، وحيوية آل ميدمور السوقية ، فى اضمحلالهم المالى على النقيض من اضمحلال رالف فى قلب ازدهاره المالى ، وذلك – على وجه الدقة – فى الوقت الذى كان يجب أن يكونوا فيه الحضارة التى جاء ليبحث عنها . وكل هذا إنما تراقبه أوروبا الغائبة وإن تكن واعية . ولست أود أن ألح على هوثورنية مواجهة الصورة ، وأهمية فتح باب . ومن المؤكد أنه لا حاجة بنا إلى أن نصر على أن هذا الكتاب هو أهم الأشياء التى أنجزها هوثورن وأصلبها قواما . وربما كانت هناك مادة أقدر على البقاء حتى فى تلك الرواية الأخرى الناقصة : «البرج العاجى» . ولكنى أعتبر أنها رحلة يمكننا أن نسمح له بها ، بعد حياة تناول فيها مواهب شبيهة بمواهب هوثورن ، وجعلها تغل عائدا أكبر مما وسع هوثورن المسكين أن يجنيه من تربته الجرانيتية . إنها تدريب مسموح به يلوح لنا فيه – من طريق خيال قريب على نحو مشروع – إن هوثورن يعود وسيطه إلى الوجود مرة أخرى ، لكى يذكر جيلا أصغر سنا ، يعوزه التصديق ، بما كانه حقيقة ، لو أنه أتيحت له الفرصة ، ويشهد برضاه لأن تلك الفرصة قد أتيحت لجيمز .

قصيدتا چونسون "لندن" و "غرور الأماني الإنسانية" (*)

(١٩٣٠)

ثمة مقالة جديرة بأن تكتب عن المقتطفات التي كان السير ولتر سكوت يصدر بها عناوين فصول رواياته ، وتكشف عما كان ذلك الروائي يمتازبه من قراءة واسعة وذوق نقدي جيد . وقد مضت سنوات طويلة – حوالي ثلاثين سنة – على مقتطف من أربعة أبيات استوقفني عنده ، ولا أستطيع الآن أن أتذكر موقعه من أي فصل ولا من أي رواية .

قدر لمصيره ساحل قاحل

وقلعة صغيرة ، ويد مريبة

وخلف اسما يشحب له العالم

إن أراد الإيماء به إلى عبرة أو زخرفة حكاية .

ولم أقرأ قصيدة «**غرور الأماني الإنسانية**» إلا بعد ذلك بزمن طويل . ولكن الانطباع الذي خلفته القصيدة بأكملها فيّ لم يكن إلا تأكيدا للانطباع الذي خلفته الأبيات الأربعة فيّ منذ ذلك الزمن الطويل ، فهذه الأبيات ، وخاصة الأولان منها ، بالتتابع الحتمي والمضبوط لكلمات «**قاحل**» و «**صغيرة**» و «**مريبة**» فيهما ، مازالت تلوح لي من بين أفتن الشعر الذي كتب بذلك المصطلح الخاص .

من الخطر أن يعمم المرء القول عن شعر القرن الثامن عشر مثلما هو خطر أن يعممه عن شعر أي عصر آخر ، ذلك أن هذا القرن كان – كأي عصر آخر – فترة انتقال . لقد اعتدنا أن نقسم شعر هذا القرن تقسيما ثلاثيا أوليا إلى : شعر بوب ، وشعر التفلسف المغرق في العاطفية «تومسون وينج وكوپر» ، وشعر الحركة الرومانسية الباكرة . والذي حدث حقيقة هو أنه بعد موت بوب لم يبق شاعر له القدرة على أن يفكر ويشعر مثله بما يكفي لأن يجعله يستخدم لغة بوب استخداما موفقا . وحاول عدد كبير من شعراء الدرجة الثانية المجيدين أن يكتبواشيئا يشبه ما كتبه بوب دون أن يفطنوا

(*) مقدمته لقصيدتي صامويل جونسون «لندن» و «غرور الأماني الإنسانية» في طبعة كتب هاسلوود ١٩٣٠ . وقد أعيد نشرها في كتاب **مقالات نقدية إنجليزية ، القرن العشرون** ، اختيار وتقديم فيليس م. جونز ، سلسلة كلاسيات العالم ، طبعة جامعة أكسفورد ، ١٩٥٤ ، ص ٣٠١ – ٣١٠ .

إلى الحقيقةالماثلة في أن ما حدث من تغير في الحساسية يستلزم تغيرا فى المعجم اللفظى . إن الحساسية تتغير من جيل إلى جيل فى كل إنسان ، أردنا ذلك أو لم نرده ، ولكن التعبير لا يتغير إلا بواسطة رجل ذى عبقرية . والحق أن كثيرا من شعراء الدرجة الثانية ليسوا من الدرجة الثانية إلا لهذا السبب بالضبط فهم لم يؤتوا من الحساسية والوعى ما يدركون معه أنهم يشعرون على نحو مختلف عن الجيل السابق لهم ومن ثم يتعين عليهم أن يستخدموا الكلمات على نحو مختلف . لقد وجد كثير من شعراء الدرجة الثانية المجيدين فى القرن الثامن عشر وأغلب الظن أنهم كانوا شعراء من الدرجة الثانية لأنهم كانوا عاجزين عن العثور على أسلوب للكتابة خاص بهم يلائم ما يريدون أن يتحدثوا عنه ويلائم النحو الذى أدركوا عليه موضوعهم .

ونحن نجد فى مثل هذه الفترات أن الشعراء الذين ما زالوا يستحقون القراءة يمكن تقسيمهم إلى نوعين : شعراء حاولوا مهما يكن قصورهم أن يبتدعوا فى المعجم اللفظى ، وشعراء كانوا محافظين فى حساسيتهم بما يكفى لأن يجعلهم قادرين على ابتداع تنويع شائق على المعجم اللفظى القديم . وأصالة جراى وكولنز إنما ترجع إلى استخدامهما أسلوبا أوغسطيا يلائم حساسية القرن الثامن عشر . وأصالة جولد سميث إنما ترجع إلى امتلاكه ناصية القديم والجديد فى توازن دقيق لا يحدث معه صدام بمعنى أنه أوغسطى ولكنه مغرق فى العاطفية وريفى دون تنافر . ومن بين كل شعراء القرن الثامن عشر نجد أن (صامويل) جونسون أقربهم إلى أن يكون شهيدا بعد نضال كما أنه من بين كل شعراء هذا القرن نجد أن جولد شميث وصامويل جونسون جديران بالشهرة لأنهما استخدما - بطريقة جميلة - الشكل الذى استخدمه بوب دون أن يكونا قط مجرد محاكين له . ونحن نجد من وجهة نظر صانع الشعر أن نوع أصالتهما مرموق كأى نوع آخر إذ من المحقق أن الأصالة مع **«أقل قدر»** من التغيير تكون أحيانا أبرز قيمة من الأصالة مع **«أكبر قدر»** من التغيير .

ثمة خصائص معينة يتوقع المرء أن يجدها فى أى لون من ألوان الشعر الجيد لأى عصر من العصور وقد نذهب إلى القول بأن هذه الخصائص هى التى يشترك فيها الشعر الجيد والنثر الجيد . إننا لا نكاد نجد أى شاعر مجيد فى الإنجليزية يكتب نثرا رديئا كما نجد أن بعض الشعراء الإنجليز كانوا يعدون من بين أعظم كتاب النثر الإنجليزى . لقد كان أفتن كتاب النثر فى عصر شكسبير - فيما إخال - هو شكسبير نفسه وكان ملتون ودريدن يعدان من بين أعظم كتاب النثر فى عصرهما . قد يذكر المرء أيضا وردزورث وكولردج وكيتس وشلى لا فى مراسلاته وإنما فى مقالته (دفاع عن الشعر) بالتأكيد . وليس ذلك علامة على التقلب وإنما هو علامة على التوحد . فثمة

خصائص جوهرية للنثر الجيد هى فى عين الوقت جوهرية للشعر الجيد وقد نقول - مؤكدين - مع إزرا پاوند : إن الشعر ينبغى أن يكتب على الأقل بالجودة التى يكتب بها النثر . بل إننا قد نذهب إلى القول بأن أصالة بعض الشعراء إنما ترجع إلى عثورهم على طريقة يقولون بها فى الشعر ما لم يستطع غيرهم أن يقوله إلا فى النثر شفويا كان أو مكتوبا . من هذا النوع كانت أصالة دن الذى حاول - رغم استخدامه عروضا منمقا ومعجما لفظيا غريبا -أن يحافظ فى كتابته على نغمة المتحدث المباشرة غير الرسمية . إن دن يصنع شعره من المحاورات المثقفة وإن تكن دارجة على الألسن . ودريدن يصنع شعره من نثر الخطابة السياسية . ويوب يصنع شعره من أكثر أساليب غرف الجلوس صقلا . ويمكننا أن نقول نفس الشىء عن جولد سميث وصامويل جونسون لأن شاعرية نظمهما ترجع جزئيا إلى أن هذا النظم يمتلك فضائل النثر الجيد .

إن من يدينون أو يتجاهلون شعر القرن الثامن عشر «بالجملة» en bloc على أساس أنه «نثرى» إنما يرتطمون بما فى كلمة «نثرى» من غموض إلى الحد الذى يصلون معه إلى النتيجة الخاطئة بالضبط . فلا حاجة بنا إلى فحص قدر كبير من شعر القرن الثامن عشر الأقل مرتبة حتى نتحقق من أن مشكلته هى أنه لم يكن نثريا بما فيه الكفاية . إننا نميل إلى استخدام كلمة «نثرى» لا بمعنى أنها «تشبه النثر» فحسب وإنما بمعنى أنها «تفتقر إلى الجمال الشعرى» . ونحن نجد أن معجم أوكسفورد وكل المعاجم الأخرى تجيز لنا هذا الاستخدام . ينبغى علينا فقط أن نميز بين الشعر الذى يشبه النثر **الجيد** والشعر الذى يشبه النثر **الردئ** . وإنى لأومن - حتى فى هذه الحالة - بأن النثر الذى هو ردئ لأنه يشبه الشعر الردئ أكثر من الشعر الذى هو ردئ لأنه يشبه النثر الردئ . فتوافر فضائل النثر الجيد هو أول متطلبات الشعر الجيد وأدناها مرتبة .

وإذا نظرت إلى الشعر الردئ لأى عصر من العصور لوجدت أن أغلبه يفتقر إلى فضائل النثر . وعندما يأتى عصر يكون شعره جيدا فإنه يكون - فى أغلب الأحيان - مسبوقا بعصر يكون شعره رديئا لأنه كان مفرطا فى الشاعرية والتكلف ثم يلى هذا العصر عادة فترة أخرى من هذا النوع . لقد كان نمو الشعر المرسل على يدى شكسبير وبعض معاصريه ثمرة استخدام وسيط يكاد البدء باستخدامه أن يكون عملية شعرية جموحا يمكنها أن تنقل أحمال النثر وتعرض مناحى حذقه . وقد حقق شكسبير ومعاصروه ذلك قبل أن ينمو النثر ذاته إلى درجة عالية . ويكشف لنا إنتاج دن - بدرجة أقل - عن نفس الحقيقة . فهو يمتلك فضائل النثر. وقد كان العناء الثقيل

لمقلديه الأقل مرتبة يتمثل فى محاولتهم النزول بمعجمه اللفظى إلى مواضعات شعرية لا حياة بها . كان الكلام – فى نفس الوقت – يتغير . وقد لاح دريدن وكأنما ينظف لغة الشعر ويعود به مرة أخرى إلى نظام النثر . ولذلك فهو شاعر عظيم .

لم يكن من الممكن أن يدوم المعجم اللفظى للعصر الأوغسطى لأنه لم يكن من الممكن لهذا العصر نفسه أن يدوم ، ولكن ثقافته كانت من الإيجابية إلى الحد الذى نجد معه أن أقدر الكتاب ظلوا سنين طويلة يتعاطفون معها تعاطفا طبيعيا كما سحقت هذه الثقافة عددا من الكتاب الأقل مرتبة ممن شعروا على نحو مختلف ولكنهم لم يجرؤا على مواجهة هذه الحقيقة فصبوا خمرهم الجديدة – وهى فقيرة دائما ولكنها طيبة النكهة أحيانا – فى القوارير القديمة . ونجد – رغم ذلك – أن تأثير دريدن وبوب فى منتصف القرن الثامن عشر لم يكن – بأى شكل من الأشكال – كبيرا أو ضارا إلى الحد الذى نتخيله . فثمة جزء كبير من أردأ شعر ذلك العصر قد كتب تحت تأثير ملتون :

بعيدا فى اليباب المائى حيث

يدحرج الأطلنطى موجته الواسعة من عالم إلى عالم

من شواطئ لابرادور الصنوبرية

إلى ثول المتجمدة شرقا ، وارتفاع الموجة فى الهواء

نحو السماء ترفعه كيلدا البعيدة .

(ماليت : أمينتور وثيودورا)

ومن ثم فبعيدا عن الجمال والأشكال البهيجة

التى يخلقها خيال الإنسان : خياله غير المروض – يخلقها من المناظر

الناقصة لهذا العالم الدائب التغير

يخلقها وينظر إليها مفتونا بها .

(اكنسايد : مسرات الخيال)

بيد أننا نجد إلى جانب هذا الحشو الملتونى الذى لا يستحق الاحترام إلا لأن كوبر وتومسون وينج جعلوامن هذا الاتجاه أداة للتأمل وملاحظة الطبيعة مما مهد الطريق لوردزورث ، وإلى جانب العدد الذى لا يحصى من القصائد والذى لم نعد نذكر منه غير قصائد جراى وكولنز نجد محصولا جديرا بالذكر من الثنائيات الخماسية التفعيلة التى لا يستطيع المرء إلا أن يقول عنها : إن هذا الشكل الشعرى هو آخر

شكل يصلح لما كان أصحابه يريدون أن يقولوه ، من هذا النوع كانت قصيدة (الحديقة النباتية) ومنافساتها :

من يرى أسراب الصيف اللامعة

عشرة آلاف شكل مذهب فى مرح

تلهو فى رقصة عنيفة من التدويم المختلط

وتصطلى فى شعاع الشمس وتجمل اليوم ...

(بروك : الجمال العالمي)

فهذا تدهور . إن القرن الثامن عشر فى الشعر الإنجليزى - بعد بوب وسويفت وبريوروجاى - ليس عصر الشعر البلاطى . إنه أشبه بعصر قسس ريفيين ومدرسين متقاعدين وقد حلت به لعنة اسمها المواضعات الرعوية . فقصائد كولنز الرعوية رديئة بما فيه الكفاية وقصائد شنستون الرعوية بالغة الإملال . كما ابتلى ذلك العصر بالعقول التى تجتر أفكارها . إن شعر ذلك القرن شاعرى إلى حد لا يحتمل وبدلا من أن يستخدم شعراؤه الشكل الملائم لمادتهم - إن وجدت على الإطلاق - ويدخلوا عليه فضائل النثر اكتفوا بتطبيق تفاصح ملتون أو أناقة بوب على مادة لا تحتمل ذلك على الإطلاق إلى الحد الذى نجد معه أن ما يريد هؤلاء الشعراء أن يقولوه يبدو دائما وكأنه مندهش من الطريقة التى اختاروا أن يقولوه بها .

وفى هذا العصر الريفى الرعوى المتأمل نجد أن صامويل جونسون كان أبعد أشخاصه عنه. إن جولد سميث أقرب إلى أن يكون شاعر عصره بعاطفيته الذائبة التى لا ينقذها غير دقة لغته ولكن صامويل جونسون يبقى من أهل المدينة وإن كان من المحقق أنه ليس من رجال البلاط ، إنه دارس للإنسانية لا للتاريخ الطبيعى وهو كاتب للنثر عظيم لا طاقةله على احتمال الفتيان وبائعات اللبن . إنه يشارك كراب فى روحه أكثر مما يشارك أيا من معاصريه ولكنه - فى عين الوقت - آخر الأوغسطيين . إنه ليس مقلدالدريدن أو بوب بحال من الأحوال ولكنه يدمغ شعره بطابع شخصى تماما رغم أن معجمه اللفظى وثيق الصلة بمعجمهما .

إن الأهجيتين (التاليتين) هما التدريب الوحيد لجونسون على هذا الجنس الأدبى . لقد ظهرت قصيدة : «لندن» عام ١٧٣٨ ، وظهرت قصيدة **«غرور الأمانى الإنسانية»** عام ١٧٤٩ ، وعندى أن هذه القصيدة الثانية هى الأفضل . ولكنهما - كلتيهما - تلوحان لى من بين أعظم الأهاجى المنظومة فى الإنجليزية أو فى أى لغة أخرى . وبقدر ما تكون

المقارنة مشروعة ، فلست إخال أن جوفنال ، وهو النموذج الذى احتذاه ، يفضله . إن قصيدتيه أهجيتان أصفى من أى شيء كتبه دريدن أو بوب ، وأقرب فى روحهما إلى الشاعر اللاتينى . لأن الشاعر الهجاء ، من حيث المبدأ ، أخلاقى صارم يدين رذائل زمانه أو مكانه ، وجونسون أحق بأن يدعى هذه الجدية من بوب أو دريدن . فإن الهجاء ، بين يدى دريدن ، يكاد يغدو قذفا . وقد كان دريدن ذا موهبة خاصة فى الهزل . أما بوب فإنه أشد ذاتية مما ينبغى أن يكون عليه الهجاء الحقيقى ولكن جونسون - من إحدى الزوايا - يعود إلى تقليد أقدم عهدا : إذ مهما تمكن القصائد التهكمية التى كتبها مارستون أو حتى هول أقل مرتبة من قصائد جونسون التهكمية فمن المؤكد أنها أقرب إلى روح جوفنال من قصائد دريدن أو بوب . إن دريدن - بالمعنى الحديث للكلمة - فكه وفطن . وبوب -بالمعنى الحديث للكلمة - فطن وإن لم يكن فكها . أما صامويل جونسون الذى لم يكن بالفكه ولا الفطن بهذا المعنى فقد كان يملك رغم ذلك «**الفطنة الملائمة للشعر**» وهى التى كان يمتلكها القرن السابع عشر والعصر الأوغسطى . وأستطيع أن أعرض هذا بعدد قليل من أبياته خيرا مما أستطيع أن أعرضه بأى تعريف :

فانظر إذن أى شرور تهاجم حياة طالب العلم :

الكدح والحسد والحاجة وراعيه والسجن .

قضى على ملتمس فقير أن ينتظر

بينما تقاطع بعض السيدات بعضا ويتجادل العبيد .

إن القدر لا يجرح القلب الكريم قط أكثر مما هو الشأن عندما

تشحذ إهانة بليد الذهن السهم .

متحذلق نارى مغرور بوظيفته الجديدة ،

ينام على الأشواك إلى أن يقتل عدوه ؛

أو مخمور لاه يترنح خارجا من مأدبة

ويثير عراكا ، ثم يطعنك على سبيل المزاح .

وإنى إخال أن إيجاز مثل هذا الشعر يمنح قارئه رضاء كبيرا . فهو قد قال ما يريد أن يقوله بتهذيب يحسن الشعر المعاصر صنعا إذا هو درسه . والرضاء الذى أجنيه من مثل هذه الأبيات هو ما أسميه «**أدنى**» خصائص الشعر . فهناك أشعار

أعظم بكثير من أشعار صاموبل جونسون ولكن فى نهاية الأمر : ما أقل ، بل ما أشد قلة ، الشعر الجيد فى أى مكان . ونوع الرضاء الذى تمنحنيه هذه الأبيات هو شيء ينبغى أن أجده على الأقل فى أى شعر كى أحبه . إن الثقة والسهولة التى يصيب بها جونسون هدفه فى كل مرة هى ما تجعل منه شاعرا . والهجمات التى تخطئ هدفها لمعاصره تشرشل – وهو ليس بالرجل الضعيف الملكات بأى حال من الأحوال – لا تصنع شعرا . فتشرشل يمنحنا أحيانابيتا صائبا ، ولكنه لا يمنحنا قط قصيدة صائبة .

وإن نظم جونسون ليمتاز بالخصائص الطيبة لأحسن نثره وأحسن نثر عصره . ونحن نجد فى بولينبروك فى أحسن أحواله ، على سبيل المثال ، شيئا من هذه الميزة نفسها .

إن من يريدون من الشعر أحلام يقظة أو تحويرا لرغباتهم وشهواتهم الخاصة الضعيفة أو ما يتوهمون أنه «حدة» العاطفة لن يجدوا شيئا كثيرا من ذلك فى صاموبل جونسون . إنه – مثل بوب ودريدن وكراب ولاندور – شاعر لمن يريدون الشعر لا شيئا آخر يكون تكئة لأباطيلهم الخاصة . وأنا أحيانا ما أعتقد أن عصرنا ، بعدته المنمقة من العلم والتحليل النفسانى ،أقل صلاحية من العصر الڤيكتورى لأن يتذوق الشعر كشعر . غير أنه إذا لم تكن الأبيات ١٨٩ – ٢٢٠ من قصيدة **«غرور الأمانى الإنسانية»** شعرا ، فإنى لا أعرف ما المراد بهذه الكلمة .

من "الدين بلا مذهب إنسانى"

(١٩٣٠)

[من مقالة أسهم بها فى كتاب **المذهب الإنسانى وأمريكا** ، تحرير نورمان فورستر ، الناشر : فارار ورانيهارت ، نيويورك ، ١٩٣٠] .

لم أجد نظاما فى المذهب الإنسانى ، وإنما نظام ذهنى قليل من دراسة قليلة للفلسفة . بيد أن النظام الصعب هو نظام وتدريب الوجدان ، وهذا هو ما يحتاج إليه العالم الحديث حاجة كبرى ، وهى حاجة من الجسامة إلى الحد الذى لا يكاد يفهم معه معنى الكلمة . وقد وجدت أن هذا لا يتيسر إلا من خلال دين قطعى . لست أقول إن الدين القطعى مبرر لأنه يفى بهذه الحاجة . فذاك على وجه الدقة هو النزعة النفسية ، والمذهب المفترض أن الإنسان مركز الكون ، وهو ما أود أن أتجنبه – وإنما لا أعدو أن أقرر إيمانى بأنه ما من سبيل آخر للوفاء بهذه الحاجة . ثمة كثير من الثرثرة عن التصوف : وعند العالم الحديث تعنى هذه الكلمة انغماسا مرششا فى الوجدان ، بدلا من أكثر صور التركيز والـ askesis ترويعا . غير أنه ربما كان مما يستغرق عمرا كاملا أن يدرك المرء فقط أن رجالا من نوع حكماء الغابة وحكماء الصحراء وأخيرا أتباع سان فيكتور ويوحنا الصليب وكذلك (بطريقته الخاصة) أغناطيوس كانوا حقيقة **يعنون ما يقولونه** . إن من لهم الحق فى الحديث عن النظام هم فقط الذين أطلوا على الهوة .

من « دن فى عصرنا »

(١٩٣١)

[من مقالة نشرت فى كتاب **إكليل غارلجون دن** ، تحرير تيودور سپنسر ، مطبعة جامعة هارڤرد ، كمبردج ١٩٣١]

أعلم أنها الذكرى المئينية الثالثة ١٦٣١ - ١٩٣١ : بيد أن الفترة بالنسبة لخبرتى الخاصة ، فى نطاق هذه المقالة ، هى على وجه التقريب ما بين ١٩٠٦ - ١٩٣١ . أعنى أنه كان من عادة الأستاذ بريجز أن يتلو - بإغراء وجاذبية عظيمين - أشعارا من دن على طلبة السنة الأولى بجامعة هارڤرد ، حين يتجمعون فيما كان يدعى - على ما أذكر - «إنجليزى أ» . أعترف أنى الآن قد نسيت ما قاله لنا الأستاذ بريجز عن الشاعر ، ولكنى أعرف أنه مهما يكن من شأن ما قاله قد كانت كلماته ومقتطفاته كافية لكى تجذب إلى القراءة الخاصة واحدا على الأقل من طلبة السنة الأولى كان قد تشرب - بالفعل - بعضا من الكتاب المسرحيين الإليزابيثيين ، ولكنه لم يكن قددنا بعد من الشعراء الميتافيزيقيين . أستطيع - من تلك النقطة - أن أتتبع ، فى غير يقين ، تقدم علاقتى الخاصة بدن ، ولكنى لا أستطيع أن أفسر ظهوره العام نحو الشهرة المئينية الثالثة . أعلم أنى عندما جئت إلى لندن سمعت عن دن ، فى المحادثات الاجتماعية ، أكثر مما سبق لى سماعه . وكان ذلك راجعا جزئيا إلى أن دزموند مكارثى كان يتحدث بحماس عن دن ، وكان كل إنسان يعرف أن مكارثى ظل لسنوات يخطط لكتابة كتاب عنه . ويؤسفنى أن أقول إن كتاب مكارثى لم يكتب بعد - والحق أنه ما من أحد قدتوقع أن يكتب . بيد أنه مهما يكن من أمر ، ومن خلال أية مؤثرات لأية أسباب ، قد غدا دن شاعراً يتعين على كل طالب جامعى مثقف فى الأقطار الناطقة بالإنجليزية أن يجهر بأنه على الأقل يعرف عمله . وأعلم أنه بمجىء عام ١٩٢٦ ، عندما ألقيت بعض محاضرات عن دن ، كان الموضوع شائعا ، بل وآنى الأهمية تقريبا . وأعلم أنه بمجىء عام ١٩٣١ قد عولج الموضوع معالجة وافية إلى الحد الذى لا يلوح معه أن ثمة مبررا ممكنا لتحويل محاضراتى إلى كتاب .

ليست المسألة ، بالضبط ، هى أن أحدا قد كتب ، بالفعل ، كتابا باتا . حقا أن ثمة كتبا بالغة الجودة بحيث لا يعود هناك إلا عذر قليل لكتابة كتاب آخر . فأطروحة مس رامزى المكتوبة بالفرنسية زاخرة بالمعلومات على نحو غير عادى ، رغم أنها تذيع

آراء عن دن أظن أننا قد جاوزنا طورها . والأستاذ جريرسون – فى مقدمته لمختاراته من الشعراء الميتافيزيقيين كما فى مقدمته وهوامشه على طبعته العظيمة للقصائد – يجمع إلى درجة غير مألوفة بين الدرس العلمى الرائع والإدراك الحساس . ومستر ماريو پراتس – فى مقالة طويلة له – يجمع بين هذه الملكة الأخيرة ومعرفة فريدة بكل الشعر الأوربى المعاصر لدن . ومستر چون هيوارد قد أخرج كتابا يشتمل على كل شعر دن مع مختارات ممتازة من نثره . ومستر جورج وليامسون قد كتب كتابا يربط ، على نحو جدير بالإعجاب ، بين شعر دن وشعر أتباعه وبعض من شعر العصر الحديث . ومسيو پيير لجوى قد قال بالأصالة عنا تقريبا كل ما نريد أن نقوله عن عروض دن . ومع ذلك فرغم أن الموضوع قد عولج على نحو جدير بالإعجاب ووافٍ قد يكون هناك مكان لكتاب آخر عن دن ، خلا أن شعر دن – فيما أعتقد – من شأن الحاضر والماضى القريب أكثر مما هو من شأن المستقبل .

لست أريد ، بحال من الأحوال ، أن أؤكد أن أهمية شاعر معين ، أو نمط من الشعر معين ، لا تعدو أن تكون بدعة جارية من قبيل النزوة . وإنما أريد ، ببساطة ، أن أميز بين ما هو مطلق وما هو نسبى فى الشعبية ، وأن أتبين فى النسبى (عندما يفضل شاعر من الشعراء بلا موجب أو عندما يتجاهل بلا موجب) عنصرا مما هو منطقى وعادل وذو مغزى . وتستطيع دراسة شعبية دن ، والنظريات المتنوعة فى صدده ، أن تمثل لهذا التمييز على نحو بالغ الجودة .

لابد لنا – إذا أردنا أن نتحدث عن الشعر – من أن نفترض أن ثمة مرتبية شعرية مطلقة من نوع ما ، فنحن نبقى فى مؤخرة أذهاننا تذكرة بنهاية ما للعالم ، بيوم دينونة نهائى يجتمع فيه الشعراء بمراتبهم وطبقاتهم . وهناك على المدى الطويل أعظم وأدنى نهائيان . بيد أنه فى أى زمن معين ، ونحن لا نوجد إلا فى لحظات زمنية معينة ،لا يتمثل الذوق الجيد فى بلوغ رؤيا يوم دينونة ، ولا فى افتراض أن ما يتصادف أن يكون مهما لنا الآن هو يقينا ما سيكون مهما على نفس النحو فى تلك المناسبة ، وإنما يتمثل فى مقاربة تحليلٍ ما للمطلق والنسبى فى تذوقنا . لئن كان هذا المبدأ سليما ، لقد انبغى أن ينطبق علىٍ كل الفن بطبيعة الحال . بيد أنه من الملائم ، ومما يعين على الانضباط ، أن يقصر المرء مجاله على ذلك القسم من الفن الذى يعرفه أكثر من غيره .

أما أنه قد كان ثمة عنصر من البدعة الجارية فى استمتاعنا بدن واستغلالنا له فذاك أمر من العبث أن ننكره . بيد أنه لم يكن فى هذه البدعة شىء من النزوة .

* * *

بل إننا قد نستطيع أن نقول – ببعض الثقة – إنه من المحتمل أننا نفهم دن اليوم فهما متعاطفا أكثر مما سيفهمه الشعراء والنقاد بعد خمسين سنة من الآن .

*　*　*

ثمة فى دن شق جلى بين الفكر والحساسية ، هوة عبرها – فى شعره – بطريقته الخاصة المختلفة عن طريقة الشعر الوسيط . إن علمه لا يعدو أن يكون معلومات يتخللها الوجدان ، أو يقترن بها وجدان ليس – من النواحى الأساسية – متصلا بها .

*　*　*

لكن ربما كان من أسباب توسل دن إلى العصر الحديث هذا التوسل القوى أنه لا تكاد توجد فى شعره أى محاولة للتنظيم – وإنما – بالأحرى – تلاعب محير وفكه بالقطع . ونحن نجنح إلى أن نقرأ فى عقل دن إدراكنا الأكثر وعيا للنوافل الظاهرة وانعدام الصلة بين الأمور .

*　*　*

إن نوع الإيمان الدينى المعبر عنه فى كتابات دن الدينية متسق كلية مع استخدامه فى شعره تلك النتف الكثيرة من فلسفات متنوعة تظهر هناك . ويمكن أن نعبر عن اتجاهه إزاء اللمحات الفلسفية فى شعره بأن نقول إنه كان أكثر اهتماما بـ **الأفكار** ذاتها كموضوعات منه بـ **صدق** الأفكار . إنه ، على نحو غريب ، يكاد يسبق فيلسوف العصر التالى ، ديكارت ، كما فى تأمله السادس :

Je conçons donc, aisément, que l’imagination se peut faire de cette sorte, s’il est vrai qu’il y ait des corps; et parce que je ne puis rencontrer aucune autre voie pour expliquer comment elle se fait; je conjecture de la probablement qu’il y en a , mais ce n’est que probablement; et quoique j’examine soigneusement toutes choses, je ne trouve pas néanmoins que, de cette idee distincte de la nature corporelle que j’ai en mon imagination, je puisse tiner aucun argument qui conclue avec necessité léxistence de quelque corps.

«أقول إنه من الميسور لى أن أتصور إمكان حصول التخيل على هذا النحو ، إذا صح أن الأجسام موجودة ؛ وعجزى عن أن أجد طريقا آخر لتفسير حصوله يحملنى على الظن بأنها موجودة . ولكن ليس هذا إلا فحص احتمال . ومع أنى أنعمت النظر فى كل

شيء ، إلا أنى لا أجد فى استطاعتى أن أستخلص من هذه الفكرة المتميزة عن الطبيعة الجسمانية التى فى مخيلتى أى دليل يستلزم وجود جسم ما. »[*]

لست أقصد أن أوحى بأن هذه نظرية قد كان دن ليوافق عليها فورا . ولكن التوازى غريب : فأن تهتم بالفلسفات لأجل ذاتها ، وضاربا صفحا عن درجة صدقها ، ليس اتجاها وسيطيا . إنى أصر على أن دن لم يكن بالشاك : وكل ما فى الأمر أنه كان مهتما بالأفكار ومستمتعا بها فى ذاتها ، ومهتما بالطريقة التى **يشعر** بها بالفكرة وكأنها شيء يستطيع أن يلمسه ويربت عليه . وتحويل الانتباه إلى العقل على هذا النحو نوع من الخلق ، لأن الموضوعات تتغير من جراء كونها تلاحظ بكل هذا الاستطلاع . إن تأمل فكرة لأنها حاضرة هذه اللحظة فى عقلى ، وملاحظة وجدانى وهو يلونها ، وملاحظتها وهى تلون وجداناتى ، واللعب بها بدلا من استخدامها كمعنى واضح وبسيط ، كثيرا ما يخرج موضوعاتغريبة أو جميلة إلى دائرة الضوء كغواص فى أعماق البحار يفحص حياة الأعماق المندفعة والزاحفة ، رغم أن هذا – الربت والاستثارة لموضوعات المرء العقلية – قد يؤدى إلى ضروب من السرف فى تعذيب اللغة . وفى حالة دن ليست الكلمة أو المصطلح اللفظى – كما هو الشأن مع الإليزابيثيين فى أسوأ ضروب سرفهم – هى التى تعذب ، وإنما الفكر ذاته . ففى قصيدته

إنى لأتساءل قسما ما الذى كنا ، أنت وأنا ..

تستثار **الفكرة** وتشعث تماما . إن اختياره للكلمات وترتيبه لها بسيط ومباشر وموفق . ثمة مباشرة مدهشة (كما يحدث كثيرا فى بداية قصائد دن) فى معالجة فكرة لابد أنها عنت لكثير من المحبين هى الفاصل المفاجئ وتغير الحياة الجديدة . إن هذه الاكتشافات trouvailles ذاتها كافية لكى تفصل دن عن بعض محاكيه : وإن كاولى لم يعثر قط على أى شيء بهذه الجودة . ولكن السبيل المألوف لدن ليس هو متابعة معنى الفكرة ، وإنما اعتقالها ، واللعب بها كما تفعل القطة ، وتنميتها جدليا ، واستخلاص كل قطرة وجدان معلقة فيها . أما عن التبرير الشعرى لهذا المنهج الجدلى فذاك ما لا أشك فيه : ولدى هذه النقطة يرى مستر پراتس الأمر بوضوح أكثر من مسيو لجوى .

ومهما يكن من أمر ، فإن مستر لجوى قد اقترب ، قدر اقتراب أى شخص آخر ، من تجريد نقد شعر دن الغنائى من الصفات الزائدة عن الحاجة ، والاقتراب من قلب

(*) عن ترجمة د. عثمان أمين (م) .

المسألة . فعلى قدر ما ظللنا ننظر إلى دن على أنه وسيطى أو متصوف أو فيلسوف أو خليع استحال تقيا أو مهتديا ، ظللنا عاجزين عن النظر إلى شعره على ما هو عليه . ليس دن ، حتى ، شاعرا تعبديا من الطبقة الأولى بصورة مطلقة : فرغم أن بعض شعره الدينى فاتن ، قد فاق كراشو وهربرت وڤون – كل بمداه المحدود – دن . ومع ذلك فإن دن هو ، على نحو مطلق ، شاعر أعظم وأستاذ للغة أعظم من أى منهم .

وإذ نعزل دن عن علاقته بجيل معين هو جيلنا ، وهى علاقة قد لا تتكرر قط فى أى فترة تالية ، نستطيع على الأقل أن نقول ما يلى : سوف يظل دن ، دائما ، فى منزلة أعلى من تلك التى احتلها من قبل ، لأنه كان مصلحا عظيما للغة الإنجليزية وللنظم الإنجليزى . قد نظل دائمانعتبره أكثر شاعرية وأعمق معرفة وأكثر حدة وتحريكا للمشاعر فى تعبيره من دريدن : ولكننا نستطيع ، فى هذا الصدد ، أن نقارنه محبذين – بدريدن فى نفس المسألة التى يستحق دريدن أحر عرفاننا وإعجابنا من أجلها . لقد عد نظم دريدن ، فى يوم من الأيام ، صناعيا ، تعوزه الشاعرية ، نثريا ، تماما مثلما عد نظم دن – فى قرن سابق – صناعيا تعوزه الشاعرية نثريا ، فضلا عن غرابته . ولكن الحقيقة هى أن دريدن وبوب على درجة عالية من الطبيعية ، كليهما ، وامتيازهما يكمن فى إقرارهما مصطلحا لفظيا تحدثيا طبيعيا بدلا من مصطلح تقليدى . لقد حقق كل منهما ثورة من النوع الذى ينبغى حدوثه بين حين وآخر ، وسيتعين حدوثه مرة أخرى فى فترة يمكن قياسها تقريبا إذا أريد للغة الإنجليزية أن تحتفظ بحيويتها .

إن النشاط الثورى لدن لا يتضح بالسرعة التى يتضح بها نشاط دريدن لأنه بدأ قبل أن تستنفد الثورة السابقة ، ألا وهى استحداث الشعر الدرامى المرسل . فلدى عصر شكسبير كان الشعر المرسل هو الأداة المثلى للفكر المفعم بالعاطفة ، ومن المحقق أن شكسبير ذاته قد نجح أكثر من أى شاعر إنجليزى سبقه أو تلاه فى التعبير عن مزيد من الفكر فى شعر عظيم . ولكن الشعر الغنائى ، فى ظل هذه الأوضاع ، ظل تابعا للأداة الموسيقية وللمهاد الدرامى – ولست أدرى ما إذا كان قد لوحظ ، بما فيه الكفاية ، أن تأثير قصائد شكسبير الغنائية (وإلى حد أقل ، تأثير القصائد الغنائية لبعض معاصرية وأتباعه) يتزايد ، ويحمل بالمعنى ، إلى حد عظيم ، من جراء صلتها الدقيقة بالموقف الدرامى الذى قد يلوح أحيانا لأذن عديمة التفكير أنها لا تعدو أن تقطعه .

ليس من الإسراف أن نقول إن دن قد وسع من إمكانات الشعر الغنائى إلى حد لم يفعله شاعر إنجليزى آخر . وقد بين مسيو لجوى ، على نحو تام الملاءمة ، كم أن قصائده الغنائية مسرحية ، فى مناجيات الذات والمحاورات . ومهما يكن من أمر ، فإن

إمكانات هذا النوع من النظم لم ينمـهـا - إلى درجـة ملحـوظة - أىّ من خلف دن المباشرين . ومهما يكن من اعتمادهم عليه فى لغتهم ، ومهما يكن من تفوقهم عليه فى فروع متنوعة من الشعر التعبدى ، لم يكن فيهم من استطاع أن يتتبع - بمثل رهافته - حركات العقل الإنساني ، أو ملهاة ومأساة السلوك والشعور الإنساني . إن درب الاستكشاف الذى شقه دن قد انتهى بالدرب المسدود لأناشيد كاولى البندارية ، وأفضت القصيدة الغنائية إلى عاطفية رقيقة ، وشعر للتسلية vers de société ، وهجاء تهكمي . وعلى ذلك ينبغى أن نفصل دن عن «مدرسة دن» ؛ فعلى قدر ما يتمتع هؤلاء الأتباع بأى رواج خاص في عصرنا ، إنه لرواج ينعكس عليهم من دن ، أو هو جزئيا رواج نابع من اهتمام جديد [من جانبنا] بالشعر التعبدى . ومن إحدى وجهات النظر فإن جورج هربرت أقرب كثيرا إلى ذوق المعجبين بكرستينا روزتى منه ، بالضرورة ، إلى ذوق المعجبين بدن . ومن حيث تكتيك النظم ، وتكيفه مع أغراضه ، نجد أن دن أوثق صلة ببراوننج ولافورج وكوربيير . إن مكان براوننج فى هذه المجموعة تغمضه مصادفات عدة : الحقيقة الماثلة فى أنه كثيرا ما يكون طويلا إلى حد الإملال الرتيب ، وأقل فطنة وتهكما ، وربما أكثر من أى شىء آخر بسبب الحقيقة الماثلة فى أن معرفته بالقلب الإنسانى المعين تشوبها تفاؤلية وجدها عصرنا مؤذية رغم أن عصرا لاحقا قد ينجح فى تجاهلها . أضف إلى ذلك أن براوننج ربما كان موضوعيا أكثر من اللازم دون أن يمتلك ذلك النموذج العريض والمعقد الذى تتطلبه الموضوعية . إن دن وكوربيير ولافورج ينطلقون من مشاعرهم الخاصة . وتتمثل حدودهم في أنهم لا يتمكنون دائما من الخروج عنها أو المضى وراءها إلى بعيد . أما شكسبير فإنه - فيما يشعر المرء - يصل إلى عالم موضوعى من طريق عملية انطلاق من ذاته ، كائنا ما كان ، باعتبارها المركز ونقطة الانطلاق . ولكن المرء كثيرا ما يفكر ، وهو فى صحبة براوننج : ها هنا عالم بدون رجل شائق معين داخله ، دون زاوية للنظر متسقة . بيد أن منهج النظم لدى كل هؤلاء الرجال الأربعة متشابه : إما المونولوج الدرامى أو الحوار الدرامى . وفى حالة دن والشاعرين الفرنسيين يتولد النموذج مما يجرى داخل العقل أكثر مما يتولد عن الأحداث الخارجية التى تستثير نشاط العقل ولعب الفكر والشعور .

بيد أن دن لم يحقق نموا للغة فحسب ، وإنما إصلاحا لها ، وذلك مثلما أصلح دريدن بدوره اللغة بعد ضروب سرف أتباع دن الثانويين . لقد كان الكتاب المسرحيون الإليزابيثيون الثانويون يعذبون اللغة أحيانا ، وعلى حين كان مضمونهم فى كثير من الأحيان بسيطا تماما ، كان التعبير ملتويا . أما فى شعر دن فالفكر أحيانا بالغ

التفنن، وملتوٍ ، ولكن اللغة دائما نقية بسيطة . إن الإغراب فى التعبير ذاته هو ، فى المحل الأول ، تطرف فى الصورة ، وربط بين المتباين بعيد المنال ، أو إسراف فى تنميق استعارة أو تشبيه . وفقط بمجئ كتاب من طراز كلفلاند أو بنلوز يجنح إلى إفساد اللغة ذاتها ، لأن مضمون الفكر والشعور لديهم قلما يأتى حاذقا بما يكفى لتبرير مثل هذا التعبير الغامض . لقد أدخل دن الأسلوب الطبيعى أو التحدثى ، وهو الذى امتاز الإليزابيثيون - فى خير أحوالهم - فى تقديمه ، فى عروض على درجة عالية من التعقيد : عروض الشعر المرسل ؛ أدخله فى القصيدة الغنائية . وكان أول من جعل من الممكن التفكير فى شعر غنائى ، وفى عدد متنوع من الإيقاعات ونظم الدورات ، مما شكل موضوعا للدرس لا ينضب له معين ، وفى الوقت ذاته احتفظ بخاصة الأغنية وإيحاء مصاحبة الآلات اللذين نجدهما فى القصائد الغنائية الأسبق عهدا ، ليس ثمة شاعر قد فاقه فى هذا الجمع الفريد بين الصفات .

كانت أذن القرن الثامن عشر أكثر تعودا على نظم كاولى منها على نظم دن ؛ ومن هنا عد كاولى أستاذ هذه المدرسة فى النظم ونمطها ، وركز الاهتمام على ضروب إساءة الاستخدام ، وحول عن ابتكار دن الأصيل، وتجوهل طابع دن كمصطلح أدبى تماما . وبالمثل نجد أن القرن التاسع عشر - وإن كان قد سمح ، كارها ، ببعض الثناء على دريدن كـ «مصلح» -كان يجنح إلى النظر إلى هذا الإصلاح على أنه ضرورة يرثى لها ، ردت الشعر إلى مقام نثرى منخفض ؛ وكان يجنح إلى اعتباره استبدالا لصناعية عقلانية بصناعية جامحة ، وركز اهتمامه على الحركة الرومانسية باعتبارها الإصلاح الوحيد العظيم للشعر الإنجليزى . بيد أن دن ودريدن كانا ، بدرجة متساوية ، مصلحين للغة . وقد أدخل كلاهما على النظم بساطة حيوية ذات طاقة ، وخطابا تحدثيا طبيعيا . أما عن هذه «الطبيعية» والخاصة «التحدثية» فى النظم - أو ، يقينا ، فى النثر - فينبغى أن نتذكر أنه ليس ثمة نوع واحد باقٍ من الطبيعية أو من الصناعية . فما هو طبيعى فى هذا قد يكون صناعيا فى ذاك ، لأن الأسلوب يكون طبيعيا أو صناعيا ، كما قد يكون حيا أو تفها ، حسب كونه التعبير الصائب عن شخصية مخلصة لأنها متكاملة ، وكونه اتحادا حميما بها . إن ما هو أسلوب طبيعى حين يكتب رجل من الرجال صناعى حين يكتبه غيره . والصناعية تأتى حين يحاول أحد أن يكون ، أو يحاول التظاهر بأنه ، غير ما هو عليه ، ولا يمكن أن يكون عليه . سيظل دائما فى الكتابة صناعيون أكثر من الطبيعيين . وما هو طبيعى اليوم سيغدو صناعيا غدا .

تلك ، على ما أعتقد ، هى نتائج المديح الذى سيتمكن جيل آخر - لا يستمتع باكتمال الرضاء عن دن كما استمتعنا - من أن يخلعه عليه . إن جاذبية «شخصية»

كاتب من الكتاب تأثير لا يمكن الاعتماد عليه ، ومذبذب ، في الخلف . فالعلاقة التى نجدها أو نخترعها - لأجل أنفسنا - بيننا وبين كتاب متنوعين من فترات متنوعة ، غير مؤكدة ، ومتغيرة ، وإن كانت ، جزئيا ، ذات صلة بعظمتهم . ولكن من المؤكد أن علاقة دن بنا في مثل تحدد وتأثير علاقة مونتينى . ولسنا - كلية - مغرقين في الخيال إذا اعتقدنا أنه قد «أرشدنا» prevented us بالمعنى القديم لهذه الكلمة . إن المرحلة الأخيرة في اكتشافنا دن ورد اعتبارنا له - إن أمكن دعوة ذلك رد اعتبار ، ولم يكن في الحقيقة habilitation - هى الاستحسان الحالى لأعماله الكهنونية . وأنا شخصيا أشعر (ربما كان هذا شعورا مهرطقا اليوم) بأن أصالة دن الأساسية تكمن في **الأغانى والسوناتات والمراثى والأهاجى** أكثر مما تكمن في المواعظ . فنحن نجد في النثر الفخيم لهذه الأخيرة شيئا أكثر مما هو هناك ، لأننا نجد فيها بين الحين والحين ما لم نكن نتوقع : المعرفة بضعف الروح الإنسانية ، وصراحة الإقرار كما لدى مونتينى ، وهو ما لا نجده لدى رجال الدين اليعقوبيين والكاروليينين الأعظم شأنا : بيد أنه من الناحية الفعلية (وقد كان هذا اقتناعى الشخصى دائما) لم يكن دن ، وإنما كرانمر ولاتيمر وأندروز ، هم أساتذة النثر العظام في تاريخ اللاهوت الإنجليزى . ولدى اللاهوتى فإن برامهول الرنان ، وثورندايك الباعث على الاكتئاب ، اسمان أهم من اسم دن . سوف تختفى مواعظه بنفس الطريقة المفاجئة التى ظهرت بها . ولدى عصر أو آخر قد لا تكون شخصيته أكثر تشويقا ، لدى السنوات الخمس والسبعين الماضية أو نحو ذلك (وليس من شأنى الآن أن أتحدث عن ذلك الصيت) ، من شخصية بيرون . ولكن دن ينبغى أن يعتبر ، في أى عصر ، واحدا من المصلحين العظماء القلائل للسان الإنجليزى والمحافظين عليه .

[أناشيد إزرا پاوند]

(١٩٣٣)

(من كلمة منشورة فى كتاب «أناشيد إزرا پاوند : بعض شهادات» نيويورك ١٩٣٣)

لست أحسب أن نشر «أناشيد» إزرا فى هذا البلد بحاجة إلى أى كلمة من جانبى أو من جانب أى امرئ آخر .

١ ديسمبر ١٩٣٢

النقد الشكسبيرى

من دريدن إلى كولردج (*)

(١٩٣٤)

لست أنوى فى هذا التخطيط السريع أن أقدم خلاصة وافية لكل ما كتب عن شكسبير بثلاث لغات فى الفترة التى يتعين على أن أغطيها ، ولذلك الغرض يستطيع القارئ أن يرجع إلى كتاب مستر أوجستس وإلى «تاريخ النقد الشكسبيرى» (أوكسفورد : جزءان) . إن الغرض من مساهمة موضوعها «النقد الشكسبيرى» فى مجلد كهذا - ينبغى - كما يلوح لى - أن يكون تقديما لخطة أو نموذج لقراءة النصوص الأساسية فى النقد الشكسبيرى . وكبيرة هى الكمية الموجودة ، وحصيلة النقد الشكسبيرى تتزايد كل يوم بربح مركب حتى إن دارس شكسبير قد يحق له أن يتساءل هل يجمل به أن يستهلك وقته فى قراءة النقد الشكسبيرى أساسا . وعلى ذلك فإن الخطوة الأولى فى تقديم مخطط للنقد الشكسبيرى هى أن نورد سببا لكون دارس شكسبير يخلق به أن يقرأ ما كتب عنه ، والخطوة الثانية هى أن نبرز نقاط التوكيد لكى نبين لماذا يجمل به أن يقرأ أشياء معينة أولا وأشياء أخرى ثانيا بدلا من أن يشغل

(*) نشرت فى كتاب «مرشد إلى الدراسات الشكسبيرية» تحرير هـ . جرانفل باركر / ج. ب. هاريسون ، مطبعة جامعة كمبردج ١٩٣٤ ، طبعة ١٩٦٦ .

نفسه بالقراءة النشيطة لكل ما كتب عن شكسبير بقدر متساو من الاهتمام وبترتيبه التاريخى المضبوط .

لماذا إذن ، بادئ ذى بدء ، يجمل بنا أن نقرأ كل ما كتب عن شكسبير فى ثلاثمائة سنة ، ألمجرد أننا نريد أن نفهم شكسبير ؟ أولا يكون أجدر بنا بالأحرى أن ننغمس فى شعر شكسبير ومسرحه ونخرج برأينا الخاص ، دون عون ودون أن يربكنا الأقدمون ، فى شكسبير ؟ بيد أنه عندما يكون شاعر شاعرا عظيما كشكسبير لا يمكننا أن نحكم على عظمته دون عون . فنحن نحتاج إلى آراء غيره من الشعراء كما نحتاج إلى الآراء المتباينة لنقاد لم يكونوا شعراء كى تعيننا على الفهم. إن كل نظرة إلى شكسبير ناقصة لأنها جزئية . ولكى نفهم هذه النظرات نحتاج إلى أكثر من ذاكرة جيدة . فلكى نصنع نموذجا للنقد الشكسبيرى نحتاج إلى أن يكون لدينا تصور ما لوظيفة النقد . وأنه لمن المتعذر تماما أن نستخلص أى شىء من تاريخ النقد الشكسبيرى إلا أن يسعنا الاهتداء إلى فهم ما للنقد بعامة . علينا أولا أن ندرك ما النقد وثانيا أن ندرك ما العلاقة بين النقد الأدبى والفلسفى من ناحية والنقد الأدبى والنصى من ناحية أخرى . ولن أتحدث عن تاريخ النقد النصى وتزايد معرفتنا بشكسبير وعصره ونصوصه ومسرحه ، وإنما أنا معنى (بين أمور أخرى) بالصياغة العامة للعلاقة بين نقدنا الأدبى ومعرفتنا الدارسة . وفى تاريخ النقد الشكسبيرى ، الذى هو أدبى ودرامى فى المحل الأول وبالمعنى الصارم للكلمة ، ثمة «تقدم» معين ولكنه ليس سوى التقدم الذى يتسنى نتيجة لتحسن النصوص وزيادة معرفتنا بأوضاع المسرح الإليزابيثى وحياة شكسبير ذاته والعصر الذى عاش فيه . وإلا لا يكون من الحصافة أن نقول إننا ندنو من هدف نهائى للفهم لن يكون بعده شىء جديد يقال ، أو – عند النظر إلى الوراء – أن نفترض أن نقد أ . س . برادلى لشكسبير «أفضل» من نقد دريدن . إن النقد الشكسبيرى سيظل يتغير دائما مع تغير العالم .

والواقع أن هذه النقطة بالغة البساطة يسهل تقبلها عندما تكون أعيننا مصوبة على تاريخ النقد بعامة . بيد أنه عندما نحصر انتباهنا فى تاريخ نقد شاعر واحد عظيم مثل شكسبير يسهل أن ننزلق إلى افتراض مختلف . بديهى أننا نجد من العسير أن نصدق أن النظرة إلى شكسبير بعدمائة سنة من الآن يمكن أن تكون بالغة الاختلاف عن نظرتنا. ومن ناحية أخرى فإننا نميل إلى أن نفترض أن النقد الشكسبيرى المكتوب قبل القرن التاسع عشر أقل إنارة من ذلك الذى كتب منذ ذلك الحين . وليس أى من هذين الافتراضين صائبا تماما . إذ لا ينكر أن ثمة جانبا يمكن أن ننظر منه إلى النقد الباكر على أنه البناء التحتى لنقد القرن التاسع عشر . وعلينا أن نقر بأن الفهم الأكمل لعظمة شكسبير قد أتى ببطء كما أنه يأتى ببطء –فيما أعتقد – فى حياة القارئ الفرد .

بيد أن النقد الشكسبيرى لا يمكن أن يتذوق دون بعض الفهم للزمان والمكان الذى كتب فيه ودون أن نضع فى اعتبارنا قربه أو بعده زمانا ومكانا عن موضوعه ونموه الحتمى فى المستقبل . إن الآراء التى اعتنقها عن شكسبير رجال مختلفون فى عصور مختلفة وفى أماكن مختلفة تشكل جزءا لا يتجزأ من نمو وتغير الحضارة الأوربية أثناء الـ ٣٠٠ سنة الأخيرة . أضف إلى ذلك أنه يجمل بنا فى هذه الدراسة أن نتخذ اتجاها تمثله كلمة «جشتالت» Gestalt الشائعة أو «نموذج» إذا جاز لنا القول . ومعنى هذا أنه لا يجمل بنا أن نبدأ بمحاولة تقرير أى نقاد شكسبير هم الأكثر إنارة ثم نتجاهل الباقين . فالذى يتعين علينا أن ندرسه هو النموذج الكامل الذى يشكله النقد الشكسبيرى من عصره إلى عصرنا . ومن المحقق أننا فى تتبعنا لهذا النموذج ينبغى علينا أن ندرس بعض النقاد أكثر من غيرهم وقد نختار – لأغراض عملية – نقادا معينين يعينون على تحديد المعالم الخارجية الرئيسية للنموذج . ولكن ينبغى أن يكون النموذج بأكمله – أكثر مما هو الشأن مع الناقد الفرد – الشىء الذى نهتم به .

ولهذا السبب لن أحاول فى هذا المجال تقديم تاريخ يكون بمثابة خلاصة وافية للموضوع . وإنما سأنتخب ببساطة نقادا معينين حسب المبدأ الذى أشرت إليه فيما سبق وأترك للقارئ أن يملأ الفجوات بقراءاته الخاصة . وثمة نقاط واضحة للتثليث . فأولا هناك شهادة معاصرى شكسبير ومن بينهم يمكن مع إفساح المجال للتحيز الشخصى أن تكون شهادة بن جونسون هى نموذجنا . وثانيا هناك نقد عصر دريدن وبالنظر إليه نفسح مرة أخرى مجالا لعبقرية دريدن الفردية الفريدة . وهذه فترة مازال فيها نقد للمسرحية الممثلة (كما تشهد يوميات ببس) ومازال فيها – على قدر ما تقوم التفرقة – نقد درامى فضلا عن النقد الأدبى ومازالت فترة نجد فيها أن النقد على صلة بسيطة مباشرة بموضوعه فى مقابل النقد الحديث الذى هو بالضرورة ذو علاقة بسائر النقد كما أنه ذو علاقة بعمل شكسبير ذاته ، وفى عصر بوب ومعاصريه نشعر فى آن واحد بالمسافة الأبعد زمنا بين الناقد والموضوع ونبدأ فى الشعور بأن النقد قد صار عليه بالفعل أن يدخل فى اعتباره النقد كما يدخل فى اعتباره الموضوع المنقود . (وهذه الفترة – بهذه المناسبة – قد ظلمت بعض الشىء: فليس ثمة فترة لم يعالج فيها شكسبير بأكبر قدر من الاحترام) وإزاء هذا يجب أن نضع فى المقابل الآراء الفرنسية فى القرن الثامن عشر حيث لا نجد صراعا بين خط درامى وآخر قدر ما نجد صراعا للدراما الإنجليزية مع نظرية نقدية لم **تناقضها** ممارسة الفرنسيين . إن الآراء الفرنسية فى القرن الثامن عشر – ومن أمثلتها آراء فولتير وديدرو ولاهارب – يجب أن تقارن مرة أخرى بسائر الآراء الفرنسية فى القرن التاسع عشر كآراء تين وفيكتور هوجو .

وفى الوقت ذاته تجد النقد الإنجليزى وقد تعدل أثناء القسم الأخير من القرن الثامن عشر بنمو الاتجاه المسرف فى العاطفة . إن النقد الإنجليزى فى القسم الأكبر من القرن التاسع عشر إنما هو إلى حد كبير جدا نمو من عمل كولردج ولام وهازلت ودى كونسى ، ومن بين هؤلاء فإن تأثير كولردج هو إلى حد كبير الأعظم دلالة ، وإن شرح كولردج ليوجد جزئيا فى الفكر النقدى الألمانى للقسم الأخير من القرن الثامن عشر .

سيعى دارس شكسبير كل هذه الآراء والتطورات وسيحاول أن يقدر ملاءمة كل منها لمكانه وزمانه وعلاقة بعضها ببعض وحدودها الراجعة إلى الزمن والتعاطف الثقافى وسيدرك بالتالى أنه فى الأمكنة والأزمنة المختلفة يتعين على النقد أن يؤدى عملا مختلفا . إن لمعاصر الشاعر حدودا واضحة ومزايا واضحة فى آن واحد فهو أقرب إلى الموضوع من أن يراه بوضوح أو فى منظور . وحكمه قد يحرفه الحماس أو التحيز . ومن ناحية أخرى فإنه يستمتع بامتياز الجدة التى لم تفسدها أجيال من آراء الآخرين . وعلى الناقد التالى أن يحاول رؤية الموضوع كأنما للمرة الأولى دون توجيه النقد الذى تدخل . وكذلك – كما قلت – فإن النقد السابق هو فى ذاته جزء من موضوع نقده . ومن هنا تغدو مشكلة الناقد أكثر تعقيدا لكل جيل ولكن أمام كل جيل أيضا فرصةأفضل لكى يدرك كم أن المشكلة معقدة : ففى وقت من الأوقات قد تكون مهمة النقد هى تنميق نوع من النقد بدئ فيه بالفعل ، وفى وقت آخر : دحضه ، وفى وقت ثالث تقديم نظرية جديدة أى عرض جانب تجوهل حتى الآن . أو مرة أخرى قد تكون مهمته هى أن يجمع ويعرض النموذج الذى تقدمه الأصوات المتباينة . وفى هذا النموذج الشكسبيرى – ينبغى لكل ما هو مادح أن يجد له مكانا عندما يكون مديحا صادقا لم يجهر به أحد من قبل ، وكذلك كل ما هو انتقاصى حتى عندما يقل سوء الفهم حده بقدر ما يشهد بمزاج عصر أو شعب ولا يكون مجرد نزوة شخصية .

ومن بين تعليقات العصر على شكسبير فإن تعليق بن جونسون هو الذى يذكر أكثر من غيره ويورد أكثر من غيره ، وهذا عدل لأن بن جونسون لم يكن يملك فقط أرهف عقل نقدى فى عصره وإنما كان ككاتب مسرحى وشاعر من نوع مختلف عن شكسبير بحيث أن لرأيه تشويقا فريدا . إننا قد نجنح إلى الظن بأن معاصرى شكسبير بخسوا إنجازه قدره وعموا عن عبقريته ناسين أن العظمة هى بمعنى من المعانى نتاج الزمن . وقد بين المرة تلو المرة أن رأى المعاصرة ناقص وأنه حتى عندما ينم على تذوق واستمتاع ذكيين يتعرض على نحو مثير للدهشة للرفع من شأن شخصية لا قيمة لها البتة فوق شخصية أخرى بالغة العظمة . ومن المحتمل أن تبدو آراؤنا فى معاصرينا سخرية فى المستقبل . وإنى لأعتقد أنى لو كنت عشت فى القرن

السابع عشر لكان من المحتمل جدا أن أوثر بومونت وفلتشر على شكسبير رغم أن تقديرى للاختلاف بينهم اليوم كاف لأن يرضى أكثر أنصار شكسبير تعصبا . إن ما أود القيام به هو أن أزيل وصمة كون المرء معاصرا وأن أنتقص من الرضاء الذى يرتبط بكون المرء عضوا فى الأجيال الخالفة .

ومن المحقق أنى لا أقصد أن أخلط بين كل المتفرقات أو أقر بسهولة بأن كل الآراء صائبة . فكلما ذكر دريدن شكسبير وجب معاملة رأى دريدن باحترام . ولكى نفهم رأيه فى شكسبير ينبغى أن نقرأ **كل** كتاباته النقدية . وخاصة عند وزن آراء دريدن يجب أن ننفق بعض الوقت على جمعه بين شكسبير وفلتشر ويجب أن نحاول الانتهاء إلى نقطة من الفهم **نرى** عندها لماذا كان من الطبيعى والملائم له أن يقيم هذا التوازى والمقارنة كثيرا . وليست هذه مسألة قراءةواسعةأو درس رغم أننا يجب أن نعرف جيدا مسرحيات فلتشر ومسرحيات دريدن فضلا عن نقده وإنما هى مسألة ممارسة للخيال النقدى . ثمة نقاد من المؤكد أنهم عنيدون ومتشبثون بالرأى الخاطئ . وقد كان توماس رايمر رجلا على علم ملحوظ ولا يخلو من الذوق عند ما ترك ذوقه يعنى بأمر نفسه . بيد أن نظرية زائفة عما يجمل بالدراما أن تكون عليه وعما **يجمل** به أن يميل إليه قد كادت أن تشل تلك الوظيفة كلية وجعلته هدفا لسهام عصره والعصور التالية . ومع ذلك أعتقد أن زيف نظريته فى الدراما وسخف النتائج التى استخلصها منها قد كان تأثيرها عاثر الجد . كما أن تطرف التنظير الزائف معرض لأن يكون ، إذ ثبت الناس أحيانا على آرائهم الخاصة الخاطئة لا لشىء سوى أنهم أكدوا لأنفسهم بأكثر مما ينبغى من الثقة أن كل ما لم يؤمن به رايمر لابد أن يكون صوابا .

وما إن ندخل القرن الثامن عشر حتى نشعر بتغيير فى جو النقد . وفى قراءتنا للنقد ذاته نعى أن شكسبير بدأ يقرأ أكثر مما يشاهد على خشبة المسرح . إن أديسون يوجه الانتباه إلى نقطة تفصيلية (صياح الديك فى مسرحية **هملت**) نشعر بأنه من المحتمل أن تكون قد استوقفته عند القراءة أكثر مما استوقفته فى الأداء . إن انتباه ناقد القرن الثامن عشر فى انجلترا منصب على الشعر أكثر منه على الدراما . وملاحظات بوب ذات قيمة وتشويق لأنها لبوب . وإذا كنا سنقرأ سائر نقاد القرن الثامن عشر فليس ذلك من أجل مساهماتهم الفردية قدر ما هو لأن ذلك تذكرة بأنه لم تكن ثمة فترة سقط فيها شكسبير فى وهدة الإهمال . من المحقق أن ثمة نموا . فشكسبير يبدأفى أن يكتب عنه بتفصيل أكبر وطول أشد ومنفصلا عن أى مزيد من المناقشات العامة للدراما . إنه فى القرن الثامن عشر يبعد تدريجيا عن بيئته وعن سائر الكتاب المسرحيين وعن عصر غدا تدريجيا غير مألوف . وقد يكون لنا أن نذكر ، رغم

أن هذا خارج عن نطاقى ، أنه أثناء القرن الثامن عشر قد كان مستوى الدرس والتحرير آخذا فى الارتفاع . بيد أن القسم الأكبر من نقد القرن الثامن عشر نزولا إلى جونسون وكل النقد الفرنسي تقريبا لشكسبير أثناء هذه الفترة يستوقفنى باعتباره قراءة لا طائل تحتها إلا أن نوسع من نطاق اهتماماتنا . إن النقد الشكسبيرى فى أى فترة وسيلة بالغة النفع للإفضاء بنا إلى الطريقة التى كان بها أناس ذلك العصر يستمتعون بشعر عصرهم . وإن الموافقة التى يعبرون عنها إزاء شكسبير لتومئ إلى أنه كان يمتلك بعض الصفات التى كانوا ينمونها فى شعرهم وربما صفات أخرى كانوا بحيث يودون أن يجدوها فيه . ودراسة آراء ڤولتير ولاهارب وديدرو فى شكسبير قد تعين على زيادة تذوقنا لراسين . ومن المحقق أننا لا نستطيع أن نعرف لهذه الآراء رأسا من ذنب إلا إذا كنا نستمتع بكورنى وراسين . ولست أعنى مجرد المعرفة المهذبة بمسرحياتهما أو القدرة الطلقة على إلقاء شعرهما وإنما أعنى الابتهاج الفورى بشعرهما. تلك خبرة قد تأتى متأخرة فى الحياة أو الأغلب ألا تأتى البتة حتى إذا أتت – وبديهى أنى أتحدث عن خبرة الأنجلو سكسون وحدهم – كانت كشفا . وإنها لبعيدة عن أن تفسد سرورنا بشكسبير أو تقلل من إعجابنا به فالشعر لا يفعل هذه الأشياء لغيره من أنواع الشعر : لأن جمال النوع الواحد إنما يزيد من لمعان غيره من الأنواع .

إن الانتقال من دريدن إلى جونسون أشبه برحلة من واحة إلى أخرى . وبعد مقالات دريدن النقدية نجد أن تصدير صمويل جونسون لأعمال شكسبير هو ثانى قطع النقد العظيمة التى ينبغى قراءتها . وإن المرء لخليق لأن يتخلى راضيا عن شرف دفنه فى وستمنستر أبى من أجل شرف أكبر : هو كلمات كالكلمات الآتية من رجل كان فى عظمة صاحبها :

«إن الشاعر الذى أخذت على عاتقى تنقيح أعماله قد بدأ الآن يكتسب مقام القدماء الرفيع ويطالب بامتياز الشهرة الوطيدة والتوقير المكتسب بطول المدة . لقد عاش طويلا بعد قرنه وتلك هى الفترة المصطلح على كونها محك الامتياز الأدبى . وأى مزايا قد يكون ظفر بها يوما ما نتيجة للإشارات الشخصية أو الأعراف المحلية أو الآراء الوقتية قد ضاعت منذ سنين طويلة وكل موضوع للمرح أو دافع إلى الأسف أمدته بهما أنماط الحياة المتكلفة لا يعدوان الآن أن يغمضا المشاهد التى كانا يضيئانها يوما . لقد زالت آثار الحظوة والمنافسة وانقرضت مأثورات صداقاته وعداواته ولم تعد أعماله تعضد رأيا بالحجج أو تزود أى زمرة بعبارات القدح . إنها لا تستطيع أن تهدهد غرورا أو ترضى حقدا ولكنها مازالت تقرأ لا لسبب غير الرغبة فى الاستمتاع بها وبالتالى فهى لا تمدح إلا إذا نبعت المتعة منها ومع ذلك فإنها وإن لم

تلق عونا من نفع أو هوى قد مرت بتغيرات في الذوق وتغيرات في آداب السلوك وتلقت أثناء انتقالها من جيل إلى جيل ألوانا جديدة من التكريم مع كل نقلة» .

أى تحية وداع وتأبين يطمع أى رجل فى أن يتلقاها ! إن النقطة التى أود إبرازها هى أنك إذا افترضت أن النقد الكلاسى لإنجلترا كان كارها فى ثنائه على شكسبير فإنى أقول إنه ليس بوسع أى شاعر أن يتطلب من الخلف أكثر من أن يكرمه العظماء تكريما عظيما . وإن كلمات جونسون عن شكسبير لشرف عظيم .

إن جونسون يدحض النقاد - وما كان ليسع غير جونسون أن يفعل ذلك - الذين ظنوا أن شكسبير خرق قواعد اللياقة هنا وهناك إذ يلاحظ أن مشاهد شكسبير «لا يشغلها سوى أناس يتصرفون ويفكرون مثلما يعتقد القارئ أنه شخصيا كان خليقا أن يتكلم ويتصرف فى تلك المناسبة ذاتها» . ولكن جونسون بعد ذلك بقليل يتقدم بملحوظة أخرى مرموقة جدا (وإن لم تكن قد لوحظت بما فيه الكفاية) ويلوح أن عدة محررين وناشرين تالين حتى فى يومنا هذا لم يزجوا إليها ما فيه الكفاية من الاحتفاء :

«إن الممثلين الذين قسموا فى طبعتهم أعمال مؤلفنا إلى ملاه وتاريخيات ومآس لا يلوح أنهم قد عرفوا (هذه) الأنواع الثلاثة بأى أفكار بالغة الانضباط أو التحدد» .

ولمن هم على استعداد لأن يقسموا الفترات ويعزلوا الرجال إلى مجموعات كلاسية ورومانسية مرتبة أزكى دراسة هذه الجملة وما يقوله جونسون بعد ذلك عن علاقة المأسوى بالملهوى . نشر هذا التصدير لأعمال شكسبير فى ١٧٦٥ وكان ڤولتير - الذى ظل يكتب بعد هذا بعشر سنوات أو يزيد - يعتنق وجهة نظر مضادة وقد رأى جونسون أعمق مما رآه ڤولتير فى هذه المسألة كما فى أغلب المسائل . أدرك جونسون وإن لم يكن صراحة أن تفرقات المأسوى والملهوى سطحية - لنا رغم أنه لم يكن يدرى كم كانت مهمة للإغريق لأنه لم يكن يدرى أنها كانت نابعة من اختلاف فى الطقوس . وجونسون كشاعر - وقد كان شاعرا رهيفا - وصل إلى آخر ما تسمح له به قدراته . ولكنه كناقد - وقد كان ناقدا أعظم منه شاعرا - ذو مكان يقبل المقارنة بمكانة كاولى كشاعر : من حيث أننا لا نستطيع أن نقول : هل يجب أن نصنفه على أنه آخر نوع من الأنواع أم أول نوع آخر . هناك جملة واحدة قد نتردد إزاءها . يقول جونسون :

«إنه (أى شكسبير) فى المأساة كثيراً ما يكتب مع دلائل كبرى على الجهد والدرس ما يكتب فى نهاية المطاف بقليل من اللباقة . ولكنه فى مشاهده الملهوية يلوح أنه ينتج دون تعمل ما لا سبيل لتعمل إلى تحسينه» .

فهذا رأى لا نستطيع أن نستبعده بخفة . إن جونسون على وعى تام بأن تناوب

«المأسوى» و «الملهوى» شيء أكثر من أن يكون تناويا . فهو يدرك أن شيئا مختلفا وجديدا ينتج . «إن تبادلات المشاهد الممتزجة قلما تخفق فى إنتاج تقلبات العاطفة المرادة» . «**خلال كل هذه التسميات للدراما** ، تظل طريقة شكسبير فى الإنشاء هى هى» . ولكن لماذا اعتقد جونسون أن الأجزاء الملهوية من شكسبير تلقائية وأن أجزاءه المأسوية متعملة ؟ ها هنا فيما يلوح لى قد وقع جونسون بنزاهته البسيطة وفى كونه مخطئا على حقيقة أعمق مما كان يدريه . ذلك أنه لدى من خبروا البشاعة الكاملة للحياة مازالت المأساة غير كافية . وقد استشعر منها سوفوكليس أكثر مما وسعه أن يعبر عنه عندما كتب مسرحية **«أوديب ملكا»** وشكسبير عندما كتب **«هملت»** وقد استمتع شكسبير بامتياز أنه كان قادرا على أن يستخدم حفارى قبوره وفى نهاية المطاف قد تكون البشاعة والضحك أمرا واحدا – فقط عندما تغدو البشاعة والضحك مرعبين ومضحكين على نحو ما يمكن لهما أن يكونا عليه ومهما تكن النية الواعية للكاتبين فإنك قد تضحك أو ترتجف من مسرحيات **«أوديب» أو «هملت» أو «الملك لير»** أو قد تفعل كلا الأمرين فى آن واحد . عند ذلك فقط تدرك أن هدف الكتاب المسرحيين الملهويين والمأسويين واحد : إنهما متساويان فى الجدية . وهكذا تتغير معانى الكلمات إذ نفحصها إلى الحد الذى قد ننتهى معه إلى النظر إلى موليير فى بعض الأضواء على أنه كاتب مسرحى أكثر جدية من كورنى أو راسين ، وإلى وتشرلى على أنه يعادل مارلو جدية (بهذا المعنى) . وكل هذا إنما توحى به إلىّ كلمات صمويل جونسون التى أوردتها . إن ما أدركه أفلاطون لم يلاحظه نقاد الدراما التالون . فالشاعر الدرامى يستخدم مواضعات الشعر المأسوى والملهوى بقدر ما تكون مواضعات عصره . وثمة ملهاة كامنة فى سوفوكليس ومأساة كامنة فى أرسطوفان . ولولا ذلك ما كانا كتابا مأسويين أو ملهويين جيدين قدر ما هما عليه . وقد يكون لنا أن نضيف أنه عندما تكون لديك ملهاة ومأساة متحدتان بطريقة خاطئة أو مفصولتان بطريقة خاطئة فإنك تحصل على إسراف فى العاطفة أو تسلية . والتفرقة بين المأسوى والملهوى إنما تصف الطريقة التي نحاول أن نعيش بها . وعندما نصل إلى ما تحتها ، كما فى مسرحية **«الملك لير»** ، فإننا نجد وصفا للطريقة التى نعيش بها . إن التغير العنيف من فترة إلى أخرى إنما هو تقدم ونكوص فى آن واحد . ولم أورد إلا بضع جمل من تصدير جونسون لأعمال شكسبير ولكنى أظن أنها تمثل شخصية ناضجةوإن تكن محدودة . والمرحلة التالية من النقد الإنجليزى لشكسبير إنما تستهلها ألمانيا . ومهما يكن من أمر فلابد لى من أن أضيف أن تأثير النقد الألمانى فى النقد الإنجليزى لدى هذه النقطة يمكن بسهولة أن يبالغ فيه . وليس تقليلا من قيمة هذا النقد أن نؤكد أنه قد كان ثمة بالأحرى تشابه فى النظرة وتعاطف طبيعى بين العقل الألمانى والعقل الإنجليزى عند تناول شكسبير وهو

ما لا نجده لدى النقاد الفرنسيين . وإنه ليكون من الطيش أن نؤكد أن العقل الألمانى مؤهل لتذوق شكسبير خيرا من العقل الفرنسي . ولكنى أعتقد أن من الممكن إطلاق تعميم واحد أقل شمولا ، فلدى العقل الفرنسي جاء تناول شكسبير كما هو طبيعى من طريق المقارنة بكورنى وراسين إن لم نقل موليير.

والآن فلدى الفرنسى نجد أن مسرحيات عصره الكلاسى هى فى المحل الأول وحتى يومنا هذا مسرحيات للتمثيل . وذكرياته عنها إنما هى عن المسرح على الأقل قدر ما هى عن المكتبة . أما لدى إنجليزى القرن التاسع عشر فقد كانت مسرحيات شكسبير قصائد درامية تقرأأكثر من كونها مسرحيات تشاهد . ولدى أغلبنا اليوم فإن الكثرة الكاثرة من مسرحياته لا تعدو أن تكون معارف أدبيين . أضف إلى ذلك أن الفرنسيين قد ظلوا يمتلكون دائما هذه الخلفية لإنجازهم الدرامى العظيم . بيد أن الألمان لم يمتلكوا قط هذه الخلفية من السلطة المحلية فى الدراما . ومعرفتهم بشكسبيرقد تكونت فى غرفة المكتب . وإلى أن توطد صيت جوته بثبات فى كل أنحاء أوربا لم يكن لديهم كاتب درامى محلى يقارنونه به . ولهذه الأسباب وحدها دون أى تعميمات طائشة عن العقل الغالى والعقل التيوتونى يجمل بنا أن ننتظر من اتجاه الألمان أن يكون أكثر تعاطفا .

بيد أن نوع النقد الذى ينبع من القراءة أكثر مما ينبع من الحضور فى المسرح قد نشأ فى إنجلترا تلقائيا . وأول مثل لافت لهذا النوع من النقد ، وهو قطعة مرموقة من الكتابة تستحق التأمل سواء اتفقنا مع ما تنتهى إليه من نتائج أو لم نتفق ، مقالة مورجان المسماة **«عن الشخصية الدرامية لسيرجون فولستاف»** (١٧٧٧) . وللوقوف على الدعوى التى يحاول مورجان التقدم بها أحيل القارئ إلى مورجان ذاته . فالنقطة التى أود إبرازها هى أن مقالة مورجان أول عضو جلى فى خط طويل من النقد يعالج خلق الشخوص فى المسرحيات ولا يدرس أفعالها داخل المسرحية ذاتها فحسب وإنما يستنتج أيضا من سلوكها على خشبة المسرح خلقها العام أى الطريقة التى هى خليقة أن تصرف بها فى ظروف أخرى . وهذا شكل مشروع تماما من النقد وإن يكن معرضا لإساءة الاستخدام فهو فى أحسن الأحوال يمكن أن يضيف الكثير إلى استمتاعنا بلحظات حياة الشخصيات المعطاة فى المشهد إذا شعرنا فيها بهذا الغنى فى الوجود الواقعى . وفى أسوأ الأحوال يغدو من نافلة القول ويشتتنا عن متعتنا بالمسرحية .

إن أول النقاد الألمان العظماء لسنج ، قد جنح إلى أن يجعل من شكسبير قضية قومية تقريبا لأنه هو الذى أكد أن الأدب الإنجليزى وشكسبير بخاصة أقرب إلى الذوق

الألمانى من الأدب والدراما الفرنسية . ويلح النقاد الألمان بعامة على طبيعية مسرحيات شكسبير وإخلاصها للواقع . ويشرع هردر ، وهو ناقد ذو فهم ملحوظ ، فى تذوق وجود شىءقريب من النموذج الشعرى عندما يوجه النظر إلى التلاؤم بين عواطف الشخوص والمناظر التى تمثل فيها هذه العواطف . بيد أن ما يهمنى فى هذا المكان ليس التقييم المفصل لآراء النقاد الألمان فى هذه الفترة – ولا حتى آراء شلجل وجوته – وإنما دراسة الاتجاه العام لآرائهم . إن الألمان إذ أهملوا الظروف التى كتبت فيها هذه المسرحيات – ومن المحقق أن المعلومات التاريخية لم تكن متوافرة – ولم يوجهوا كبير اهتمام إلى مزاياها الدرامية قد ركزوا اهتمامهم أساسا على الدلالة الفلسفية الشخصية . إنهم ينفذون إلى مستوى أعمق من مستوى القيم الخلقية البسيطة الذى عزته عصور باكرة إلى الأدب العظيم ويومئون إلى تعريف أرنولد (للأدب) بأنه «نقد الحياة» . أضف إلى ذلك أنه ليس هذه الفترة قد اعترف بوجود عنصر من «السر» فى شكسبير ، وهذه واحدة من هبات الحركة الرومانسية للنقد الشكسبيرى وهى هبة ثمة من الأسباب ما يدعونا لأن نكون شاكرين لها رغم كل تطرفاتها . وليس من الإسراف أن نقول إن النقاد الألمان وكولردج بنقدهم لشكسبير قد غيروا جذريا الاتجاه التأملى للنقد إزاء الشعر .

إن كتابات كولردج عن شكسبير ينبغى أن تقرأ كاملة لأنه من المتعذر أن نفهم النقد الشكسبيرى إلى يومنا هذا دون معرفة أليفة بمحاضرات كولردج وملاحظاته . إن كولردج حجة من النوع الذى يمتد تأثيره نحو الحسن والردىء بدرجة متساوية . وإنه مما ينافى العدل أن نخلع عليه أبوة مدرسة التحليل النفسى فى النقد الشكسبيرى دون مزيد احتفالات . فإن دراسة الشخصيات الفردية التى بدأها مورجان على حساب إهمال نموذج المسرحية الكاملة ومعناها قد كان مقدرا لها أن تفضى إلى نهاية من هذا النوع ، ولسنا نلوم مورجان على ذلك . بيد أن كولردج عندما أطلق سراح الحقيقة القائلة إن شكسبير فى قصيدتى «ڤينوس وأدونيس» و«لوكريس» برهن على «عقل بالغ العمق والطاقة والفلسفية» كان مصيبا تماما إذا استخدمنا هذه الصفات بمعناها الصحيح بيد أنه قدم منبها خطرا لمن هم أميل إلى المغامرة . بديهى أن كلمة «فلسفى» ليست هى الكلمة الصحيحة ولكن ليس يمكن محوها ببساطة : إذ يجب عليك أن تجد كلمة أخرى تحل محلها وهذه الكلمة لم توجد بعد . إن الإحساس بعمق «فكر» شكسبير أو تفكيره بالصور قد استبد ببعض النقاد إلى الحد الذى اضطرهم إلى تفسير أنفسهم بما لا يفهم .

لم أتحـدث عن هـازلت ولام ودى كـونسى وهذا لأنى أردت أن أعـزل كـولردچ باعتباره ربما كان أعظم شخصية وحيدة فى النقد الشكسبيرى حتى وقتنا الحاضر . ففى خلاصة كـهذه لا يمكن إلا لأبرز النقاط أن تحظى بما هـو أكثر من الذكر . وإن هـازلت ولام ودى كونسى لا يعدون أن يكونوا كوكبة حول نجمة كولردچ الأولى وعملهم هام أساسا لأنه يدعم تأثير كولردچ رغم أن مقالة دى كونسى المسماة **«الطرق على البوابة فى مسرحية مكبث»** ربما كانت أشهر قطعة واحدة من النقد الشكسبيرى المكتوب . بيد أنه لدى دارسى النقد الشكسبيرى فإن كتابة كل هؤلاء الرجال من بين الوثائق التى يتعين قراءتها ، وليس القراءة عنها فحسب .

من «الكتاب يتخذون مواقف من الحرب فى إسبانيا»

(١٩٣٧)

[عن الحرب الأهلية الإسبانية . وردت فى كتاب ف. و. ماثيسين **ما حققه ت. س. إليوت**]

على حين أنى بطبيعتى متعاطف [معها] ، مازلت على اقتناع بأن من الأفضل على الأقل لقلة من رجال الأدب أن يظلوا بمنأى عنها ، وألا يسهموا فى هذه الأنشطة الجماعية .

ملحوظة عن أنشودتين لكاولى

(١٩٣٨)

[مقالة نشرت فى كتاب **دراسات عن القرن السابع عشر : مهداة إلى سيرهربرت جريرسون** ، مطبعة كلارندون ، أكسفورد ، ١٩٣٨]

يُمط معنى مصطلح «الشعر الميتافيزيقى» إلى أقصى حدوده كى يشمل كاولى . وعندما ننظر إلى كاولى على أنه شاعر ميتافيزيقى ، يُمط اهتمامنا بهذا الموضوع إلى أقصى حدوده أيضا . إنه لأمر صائب تماما أن تدرج نماذج من كاولى فى سفر مختارات من الشعراء الميتافيزيقيين ، بيد أننا لو كنا نعد مختارات من كاولى فربما كنا محقين فى أن نحذف كل قصائده التى تنم على دين مباشر لدن. إن علاقة كاولى بدن فى قصيدة **العشيقة** (مثلا : **وجبتى**) إنما هى علاقة محاكٍ . وعلى العكس من كلفلاند أو بنلوز ليس فيه ذرة أصالة ، مهما تكن شاذة ، كى تمثل اشتقاقا شائقا . إن القصائد المدرجة فى منتخبات سيرهربرت جريرسون تبين كاولى فى أحسن أحواله المتواضعة وأمتعها لدى القراءة : وفضلا عنها فإنه ربما كان يُذكر خير ما يذكر بأبياته القلائل التى زودت دريدن بمحاكاة تهكمية فخيمة فى قصيدته **ماكفلكنو** . بيد أن لشعر كاولى تشويقا آخر ينتمى إلى تاريخ الفكر والحساسية أكثر من انتمائه إلى مسرات الفن .

إن كاولى - فيما أظن - ينبغى أن يتذوق بحسبانه أوغسطيا باكرا قدر ما هو ميتافيزيقى متأخر . لقد قدر لكثير من صغار الشعراء أن يكونوا تابعين متأخرين

لمدرسة مبرزة ، وأن يكونوا مؤلفي منظومات قلائل تستحق مكانا فى كتب المنتخبات، وقدر لشعراء آخرين أن يكونوا أسلافا شائقين . وما كان ليمكن أن يقدر لكثيرين أن يشغلوا كلا المكانين ، وعلى نحو يقدم تعبيرا أدبيا عن حالة ذهنية مختلفة عن أيهما . وكاولى قد وضعته موهبته المتواضعة فى هذا الوضع غير المألوف . ولو كان قد أوتى خيالا أكثر أصالة أو أكثر قابلية للتكيف ، لتُمثّل – على نحو أكمل – فى جيل سابق أو لاحق . إنه ليس كارولينيا ولا من عصر رجوع الملكية : وحالته الذهنية تبدو أقرب إلى حالة المنفى . إننا ، فى قراءتنا التاريخية للشعر ، معرضون لأن نقفز من نمط إلى نمط . ونحن نتأثر – بسبب كسل طبيعى – بتصنيفات كتب التاريخ . نستطيع أن نضع أنفسنا فى موضع نتقبل معه دن وأتباعه المباشرين ، أو نستطيع أن نمر إلى أواخر القرن السابع عشر وإلى القرن الثامن عشر . وكاولى سيئ الحظ إذا قورن إما بمن سبقوه أو بمن لحقوه . ولست أدعى له أشياءً بمعايير أسلافه الأعظم . ولكنى أظن أنه يمكن الدفاع عنه في شكل سبقه إليه بن جونسون ، وتابعه فيه دريدن وكولنز وجراى ، هو : الأنشودة البندارية ، كما تسمى .

أما أن الأنشودة البندارية ، فى ذاتها ، شكل من النظم غير ملائم للغة الإنجليزية ، أو أنها ليست كذلك ، فرجم بالظنون عقيم ، لأن كل شيء محال إلى أن يفعله أحد . نستطيع فقط أن نقول : هذا شكل لم يمارسه أحد بنجاح فى الإنجليزية ، حتى الآن . فتحقيق شيء من خلاله كان خليقا أن يجهد قوى رجل من طبقة ملتون . ولا أحد أقل منه تمكنا كان يمكن أن ينجح فيه ، وكل من حاولوه كانوا رجالا أقل منه تمكنا . بيد أنه بين من حاولوه أزعم أن كاولى هو الرجل الذى مارسه بنجاح أكثر من سواه . إن ممارسة شكل من النظم أجنبى وغير متمثل ، بنجاح أكثر من نجاح الغير ، قد تبدو امتيازا لا يؤبه له ، ومع ذلك فإن تأكيد أن أناشيد كاولى أكثر تشويقا من أناشيد دريدن ، وأحسن كثيرا من أناشيد جراى وكولنز ، يجعل ذلك الامتياز أعظم تشويقا .

لم تكن معرفتى باللغة اليونانية كفؤا قط لتذوق أناشيد بندار فى أصولها . وقراءتها مترجمة بالغة الإملال . وعلى ذلك لست فى وضع يؤهلنى لأن أؤكد أن من يجهرون بتذوقهم لهذه الأناشيد إنما يحسبون ، فى الحقيقة ، استمتاعهم ببراعتهم فى الشعر اليونانى استمتاعا بالشعر . بيد أنه فى فى صدد ألوان محاكاتها بالإنجليزية قد يكون للمرء أن يقول إنه ليس ثمة من هو مؤهل لهذه المهمة سوى شاعر يواتيه الجلال على نحو طبيعى مثل ملتون ، وأن رميك إلى الجلال وإخفاقك من أسوأ الخطايا التى يمكن أن يرتكبها شاعر . إن أناشيد دريدن تدهش وتثير ، وتظل حتى النهاية محتفظة بنوع من التشويق ، وذلك بسبب لمعان مآثر براعتها tours de force ، ولكن المضمون

يضحى به فى سبيل التفاصح ، وموسيقاها خشنة معدنية . وأكثر أناشيد جراى نيلا للإعجاب : **الشاعر و تقدم الشعر** لا تملك حتى هذه الفضيلة كى تزكيها ، فتقدمها المتعمل بالغ الاختلاف عن حركة دريدن القوية السهلة . إن فطنة دريدن يستبدل بها عدم انضباط رومانسى ، وتتدهور اللغة ، كما – مثلا – فى استخدام كلمتى «خراب» و «فوضى» فى بداية أنشودة **الشاعر** .

ومهما يكن من أمر ، فلست أدعى أن أناشيد كاولى خير من أناشيد دريدن ، وإنما فقط أننا فى الأناشيد نجد كاولى فى أحسن حالاته ودريدن فى أسوأها ، وأن ملاحظة رجل صغير يؤدى عملا جيدا أكثر إرضاءً من ملاحظة رجل عظيم يبدد موهبته . لقد كان لدى كاولى فى خير أناشيده : كأنشودة **إلى مستر هوبز** وأنشودة **عن الفطنة** وأنشودة **عن دكتور هارفى** شىء يقوله ، وكان يسجل شيئا عن عصره يستحق التسجيل . ليس هناك تعمل ، كما نجد لدى جراى ، من أجل بلوغ جليل زائف ؛ وإن خاصة من الفطنة – انتقلت إليه من الفترة السابقة – لتضفى على هذه الأناشيد قيمة غائبة عما تلاها من أعمال فى ذات الشكل . لقد كتب كاولى فى هذه الأناشيد عن أشياء ذات أهمية ذهنية .

وعلى حين أن كاولى – كشاعر – يشتق من الشعراء الميتافيزيقيين ، فإنه –كعقل– لا يشترك معهم إلا فى أقل القليل . إن استخدامه للغة مازال كارولينيا ، وعقله ينتمى إلى عصر رجوع الملكية . لقد كان ذا حب استطلاع عقلى مرموق ، ولكن حب استطلاعه هذا – إذا قورن بدن – مختزل ومبدد . كان كاولى يعرف هوبز ، ومن المحتمل أن يكون قد التقى بعلماء فى باريس ، وكان العلم الذى درسه بأكبر قدر من الانتباه هو علم النبات . وكان يحب فلاحة الحدائق . كان متحمسا : يميل إلى صياغة مخططات لإنشاء المعاهد وترقية البحث العلمى . وكان ينتمى إلى عالم جديد ، عالم ما كان الشعراء الميتافيزيقيون ليستفيدوا منه كثيرا ، عالم ظل حتى عصرنا ، عالم يعيش أهله فى انتظار مفاجآت الاكتشاف والاختراع الدائمة السعيدة المدهشة ، مفاجآت تجلب عالما أحدث وأسعد . إن عالم كاولى ، يقينا ، هو جزئيا عالم مستر هـ . ج. ولز . وعلى ذلك فإنه عندما يقول فى أنشودته **إلى مستر هوبز** :

طويلا ظل الساتيجرايتى القوى محتفظا

بسلطانه العقلى الشامل ...

ولكن كما أنه مع الزمن تضمحل كل سلالة امبراطورية عظيمة

وتخلى السبيل لأخرى جديدة :

كذلك صوحت هذه الامبراطورية الرفيعة

وزالت عنها ، على درجات ، أمجادها الماضية

وبين أيدى الدارسين انقرضت فى نهاية المطاف ...

يعبر ، ويعبر جيدا ، عن روح عصره .

وعلى ذلك فإننا عندما نقر بأن كاولى أدنى من أسلافه من مدرسة دن ، لا يسعنا أن نقنع بتفسير دنوه وذلك بأن نقول ، ببساطة ، إنه كان أقل شاعرية . ولا هو بكافٍ أن نندد - كما فعل جونسون - بالفتور الظاهر لغرامياته . إن انتقال الانتباه من اللاهوت إلى العلم أو إلى العلوم - بداية ذلك المرض البطىء الذى قدر له أن يفصل بين الفكر والشعور ثم يخلط بينهما - خاصة من خواص عصر كاولى ما كان ليسعه أن ينجو منها . ولأنه يمثل عصره إلى هذا الحد ، وهو - كشاعر - ضحية عصره ، فإنه شائق . نستطيع أن نقول - على ما أظن - إن الاعتقاد ليس عملا بسيطا من أعمال الذهن ، وإن «الاعتقاد» فى عالم المدرسين ، و«الاعتقاد» فى كون آلى ، ليسا - كأعمال اعتقادية - متطابقين . بل أننا قد نذهب إلى أن «الاعتقاد» يتغير من جيل إلى جيل ، رغم أنه لن يتسنى لأى عصر أن يملك المصطلحات التى يحدد بها الفرق بين اعتقاده واعتقاد أى عصر سابق . لقد انكسر شكل الاعتقاد التقليدى فى عصر كاولى ، وأنشودته **إلى مستر هوبز** علامة على هذه الثغرة . ولم يكن شكل الاعتقاد الرومانسى - الاعتقاد فى مشاعر المرء الفردية ، أو فى الشعور الجماعى - قد تكون بعد . لم يكن فى عالم كاولى موضوع اعتقاد قادر على أن يستخلص منه استجابة على أعلى درجات الحدة الشعرية . وعلى ذلك فإن فى أنشودته إلى هوبز **كفاية** غائبة عن قصيدة **العشيقة** ، وهذا ما يجعلها مرضية .

إن أهمية كاولى كرجل كانت لديه بعض أشياء يقولها عن عصره - وقد قالها على نحو أفضل من أى أحد غيره - يمكن أن نمثل لها ، على نحو مختلف ، بأنشودته عن **الفطنة** . ليست هذه الأنشودة بندارية بطبيعة الحال ، وهى من حيث الشكل أقرب إلى دن . وفى هذه الأنشودة يتحدث كاولى عن الفطنة كما كانت قبل مجىء دريدن . ولكى نقدر تعريف كاولى نحتاج إلى أن نقارنه بالمحاولات التى بذلها ، فيما بعد ، دريدن وجونسون . وسيتبين من هذا أن الفطنة كانت تعنى شيئا مختلفا قليلا لدى كلٍ من هؤلاء الرجال الثلاثة . ففى **حياة كاولى** يلاحظ جونسون :

«ولئن عددنا - بتصور أرفع وأكثر كفاية - من قبيل الفطنة ما هو طبيعى وجديد فى آن واحد ، وما يعتبر عند إنتاجه لأول مرة عادلا وإن لم يكن واضحا ، ولئن كان

هوبز هو الذى يتساءل من لم يعثر عليه قط كيف قد فاته : فإنه قلما قد سما الشعراء الميتافيزيقيون إلى فطنة من هذا النوع . إن أفكارهم كثيرا ما تكون جديدة ، ولكنها قلما تكون طبيعية ، وهى ليست واضحة كما أنها ليست عادلة ، والقارئ لا يتساءل كيف فاتته ، إنما يتساءل - على الأرجح - بأى جهد ملتوٍ قد وقع عليها أصحابها» .

سنلاحظ ، على ما أظن ، أن الفطنة مازالت تعنى لدى جونسون شيئا جادا ، وليس مرتبطا بـ «الفكاهة» ، ولكن الفطنة عنده ليست روحا تبعث الحياة فى مجموع تأليف جدى قدر ما هى إضفاء لرفعة وزينة عليه ، أحيانا . إن فى أقل مؤلفات دن إحكاما نوع من استمرارية التغير . ونستطيع أن ندرك تأثير الفطنة فى كلٍ ليس هو مجرد حصيلة فطنة الأجزاء .

وفى قصيدة **غرور الأمانى الإنسانية** ترتيب ولياقة ، ولكن هذه الخصائص لا تشكل نظاما . إننا نجد فى تلك القصيدة عديدا من التنويعات العقلية على خيط أساس ، ولكن التأثير - عموما - رتيب . ونحن لا نجد فيها تلك القدرة الاستثنائية على خلق وحدة شعورية من أكثر العناصر تباعدا .

ولدى دريدن نجد تصورا للفطنة أوسع من تصور جونسون . إنه يقول :

«إن تأليف كل القصائد هو ، أو ينبغى أن يكون ، من شأن الفطنة . والفطنة فى الشاعر أو **كتابة الفطنة** (إذا أذنتم لى أن أستخدم تفرقة مدرسية) ليست سوى ملكة الخيال فى الكاتب التى هى ، ككلب خفيف الحركة ، تدور حول حقل الذاكرة إلى أن تثب على الطريدة التى خرجت لصيدها أو هى - دون لجوء إلى المجاز - تبحث فى كل أنحاء الذاكرةعن أنوا ع أو أفكار تلك الأشياء التى تسعى إلى تمثيلها ... إن أول توفيق لخيال الشاعر هو الابتكار بمعناه الأمثل أو العثور على الفكر . وثانى توفيق هو التوهم أو تنويع أو اشتقاق أو صياغة ذلك الفكر كما يصوره الحكم على النحو الأمثل للموضوع . وثالث توفيق هو طريقة الإلقاء أو فن إلباس وتحلية ذلك الفكر كما يوجد ويتنوع فى كلمات ملائمة ذات دلالة رنانة. أما سرعة الخيال فتتمثل فى الابتكار ، وأما الخصب ففى التوهم ، وأما الدقة ففى التعبير» .

قد يلوح أن ما صدق الفطنة لدى دريدن أوسع منه لدى جونسون ، بيد أنه حتى معنى دريدن تضييق لما كانت الكلمة تعنيه عند كاولى . وحتى كاولى يعرف الفطنة كمقابل لما يخلق بنا أن ندعوه تعبيرا رخيصا ، ولكن من المحتمل أنه كان يحمى الفطنة من أولئك الخليقين أن يحسبوا التعبير الرخيص فطنة ، أكثر مما كان يحميها من أى شخص يطابق بين الفطنة والتعبير الرخيص .

خبرونى ، رجوتكم إلا ما خبرتمونى ، ما هى الفطنة

يا من تجيدون فنها

For The First matter loves variety less ;

Less women love't, either in love or dress

إنها تتخذ ألف شكل مختلف

وتظهر حلوة فى ألف شكل

هناك رأيناها واضحة ، وهاهى ذى الآن هنا

كأرواح فى مكان ، لا ندرى كيف جاءت .

إنها ليست قسرا لبعض منظومات لا حياة بها

كى تقوم على أقدام خمسة مصابة بالنقرس .

ينبغى أن تكون الروح حاضرة فى كل مكان، كما هو الشأن فى الإنسان ،

وأن يتحكم العقل فى الأجزاء الأدنى مرتبة ...

بيد أنها ليست تزيينا وتذهيبا لكل جزء

فذاك أدل على الكلفة منه على الفن .

إن الجواهر فى الأنف والشفتين منظر سيئ

وخير من أن يكون كل شىء فطنا ألا يكون ثمة فطنة ...

إنها ليست تلك الأبيات التى يكاد يتصدع لها خشبة المسرح

كلما بدأ بايزيد فى الصخب ...

فى قطعة حقة من الفطنة ينبغى أن يوجد كل شىء

ومع ذلك ينبغى أن يتفق فيها كل شىء

كما أنه فى الفلك ، دون قسر أو صراع ،

قد سكنت كل الكائنات ، كل الكائنات الحية .

أو كما أن الصور البدائية للكل

(إذا قارنا جليل الأمور بصغيرها)

ترتسم دون تنافر أو خلط

على تلك المرآة الغريبة للإله

ليس هذا شعرا جيدا فحسب – كاولى فى أحسن أحواله – وإنما هو نقد لدن خير من نقد دريدن أو جونسون ، بينما هو – كقصيدة – كان ، فيما يحتمل ، أقرب إلى مزاج دريدن أو جونسون من أى شىء كتبه دن .

ويلاحظ مسيو جان لوازو ، فى كتابه المستقصى عن كاولى ، أن خيال كاولى

n'est pas inspirée par un enthousiasme visionnaire, mais elle est alimentée par ce que le xvlle siècle appelait lésprit, "wit", c'est - à - dire la faculté d'analyse qui découvre les rapports cachés des choses .

وعلى حين أنى مستعد للإقرار بأن كاولى ذاته لا يرتفع قط إلى «الحماسة الرؤيوية» (وأنا أفهم من ذلك أن مسيو لوازو يعنى نوعا من الحدة المهلوسة) أتساءل عما إذا كان كاولى – الذى ربما كان ينظر إلى أناشيده ، كما كان ينظر إلى أناشيد بندار ، على أنها أكثر صخبا مما هى عليه فى الحقيقة – يعنى بالفطنة مجرد ملكة تحليلية ، وذلك حتى إذا سلمنا بأن ملكة اكتشاف العلاقات الخبيئة بين الأشياء لا تعدو أن تكون «تحليلية» . يلوح لى أن كاولى يعنى شيئا أعمق كثيرا ، شيئا لا سبيل لملاحظته فى أحسن أحواله إلا لدى شعراء الطبقة الأولى ، وإن لم يكن لديهم كلهم .

إننا لكى نعرف ما كان يعنيه ناقد من عصر مضى عليه زمن طويل بمصطلح من المصطلحات لا يجب علينا فقط أن نفحص بعناية السياقات الحرفية لذلك المصطلح فى أقواله ، وإنما أيضا – على قدر ما يسعنا – السياق غير المفصح عنه . علينا أن نحاول أن نكتشف ليس فقط ما كانت عليه العدة العقلية لذلك الناقد ، وليس فقط أى المؤلفين قرأهم وأعجب بهم ، وإنما أيضا طريقة إعجابه بهم . وعلينا أن نبذل ذلك الجهد الشاق والذى لا ينجح كلية قط : جهد أن نمسح عن أذهاننا الطرق التى تعدلوا بها . فيما يتوقعون أن يكون الشعر عليه ، نتيجة لكل ما كتب **منذ** كتب ذلك الناقد . وما نحصل عليه – بقدر ما نحصل عليه – سيكون شيئا لا نستطيع أن نعبر عنه تعبيراذا كفاية بالكلمات . إننا فى محاولتنا تثبيت المعنى الأقدم لكلمة تغير معناها لا نستطيع أن نفترض أن الكلمات التى نعرفها بها لن يتغير معناها هى الأخرى . ويذكر **م. أ. ج. (معجم أكسفورد الجديد)** أن كلمة«فطنة» اكتسبت معنى «الإشارة إلى التفوه بأشياء لامعة أو براقة على نحو مسل» . بديهى أن كلمة«مسل» قد تغير معناها هى الأخرى ،

وأى حق لنا أن نفترض أن تلك الكوكبة من الإشارات إلى سياقات ، وهى ما نعنيه بكلمة «مسل» ، كانت موجودة لدى شخص على نفس مستوى تعليمنا وحساسيتنا فى منتصف القرن السابع عشر ؟ لابد لنا أن ننتهى إلى أننا لا نستطيع التوصل إلى فهم كامل لما كان كاولى أو دريدن أو جونسون يعنيه بالفطنة . نستطيع فقط أن نثق بأنهم لم يكونوا يعنون بها ذات الشيء بالضبط ، رغم أن هناك ، بطبيعة الحال ، علاقة بين معانيهم المتنوعة ، وعلاقة بين معانيهم جميعا ومعنانا ، وأنه بقدر درجة حدوث تغيرات عامة – لأنه لا حاجة بنا إلى افتراض أن كل كلمة تغير معناها بمعدل موحد – لم يكونوا يفهم بعضهم بعضا ، تماما كما أننا نفشل فى فهمهم .

وعلى ذلك فإنى أرتد إلى نوع من الاعتراف الشخصى بدلامن تعريف الفطنة . ومهما يكن من أمر ، فإنه يلوح لى خير ما يسعنى الإسهام به في مجلد يراد به تكريم دارس بذل أكثر مما بذله أى امرئ آخر فى عصرنا من أجل إزالة الحواجز بين أنفسنا وشعر القرن السابع عشر . إن غشياني – غير العلمى ، أعترف ، وربما كان من قبيل النزوة وعشوائيا – لشعر ذلك القرن قد أدى بى إلى أن أشعر بأن كلمة «الفطنة» تمثل عندى شيئا أكبر من أى شيء يسعنى إدراجه فى نطاق تعريف . لقد أصبحت تمثل عندى لب تلك الفترة الشعرية الغريبة التى تنتهى بالشهادة والمنفى ، وهى جزء من حدة ذلك العصر الدينية قدر ما هى جزء من خفته . إن عصر دن وهربرت وكراشو وڤون يلوح لى أكثر عصور الشعر الإنجليزى «تمدينا» ، ونتيجة لذلك يلوح لى عصر جراى وكولنز ، بل وجونسون ، وبالأحرى a fortiori القرن التاسع عشر ، منحطا . إن «الفطنة» ترمز لنوع من التوازن والتناسب بين قيم ذهنية ووجدانية كان شعر القرن التاسع عشر يفتقر إليه على نحو يؤسف له . ومع ذلك فإن ما أعنيه بالفطنة متصل بسائر معانى الكلمة ، وحتى إيحائها بالمرح – رغم أن ذلك ، بوجه خاص ، ربما كان أبعد الأشياء عن عصرنا : المرح القدسى . بيد أنى أعى تماما أنى عندما أستخدم مصطلحى «متمدين» و «منحط» فإنى أستخدمهما بمعنى خاص وتحكمى ، إلى أن يستخدمهما شخص آخر على نفس النحو .

[لورنس دريل]

(١٩٣٩)

[نشرت فى **نيودايركشانز** (اتجاهات جديدة) نورفوك ، كونتكت ، ١٩٣٩]

إن كتاب لورنس دريل **الكتاب الأسود** هو أول قطعة من إنتاج كاتب إنجليزى جديد تمنحنى أى أمل فى مستقبل القصة النثرية . ولئن كان قد تأثر بأى كتاب جيلى ، لقد تمثل المؤثرات وأنتج شيئا مختلفا . إن من محاك نوعية الكتاب ، فى نظرى الطريقة التى تعاود بها ذكريات منه ذهنى : ابتعاثات جنوب لندن أو الأدرياتيكى ، أو الشخصيات المفردة . والأبعد من ذلك عن المألوف هو حس النموذج وتنظيم الحالات النفسية مما ينبثق تدريجيا أثناء القراءة ويظل باقيا فى الذهن من بعد . ليس **الكتاب الأسود** سجل قصاصات ، وإنما هو كل منفذ بعناية . وليس فى مادته شيء من الأدب المستهلك ، ولكن أبعد الأشياء عن المألوف هو البناء الذى صنعه المؤلف منه .

من « طبيعة العلاقات الثقافية »

(١٩٤٣)

(من محاضرة ألقيت فى ١٨ مارس ١٩٤٣ وطبعت فى كتاب «الثقافة والتقدم والحضارة» ، الجمعية الإنجليزية السويدية ، ثلاثة أحاديث ألقيت فى زمن الحرب [العالمية الثانية] على الجمعية الإنجليزية السويدية ١٩٤٣) .

نابليون هو على وجه الدقة مخترع الدولة الحديثة والحرب الحديثة بين الشعوب .

من « قوى ثقافية فى النظام الإنسانى »

(١٩٤٥)

(من مقالة أسهم بها فى كتاب «مطالع العالم المسيحى» تحرير موريس ب. ريكت ، الناشر : فيبر وفيبر ، لندن ١٩٤٥) .

إن كلمة **ثقافة لا** يمكن تعريفها على وجه الدقة .

من [تحية إلى شارل موراس]

(١٩٤٨)

[من مقالة ، بالفرنسية ، فى **أوجه فرنسا والعالم** ، باريس ، ٢٥ أبريل ١٩٤٨]

إن موراس ، لدى أفراد معينين من بيننا ، كان يمثل نوعا من ڤرجيل يقودنا إلى أبواب المعبد .

من [چيمز چويس]

(١٩٤٩)

[من رسالة عن چيمز چويس إلى معهد الفنون المعاصرة . نشرت فى كتاب **چيمز چويس** ، باريس (أكتوبر - نوفمبر ١٩٤٩)]

إن من أعظم قدرات العبقرية قدرتها على النمو . وينبغى أن يراسل مجموع عمل المرء هذه القدرة فيه : فما يخلفه وراءه لا ينبغى أن يكون أكثر أو أقل مما يحتاج إليه إدراك كل مرحلة محددة من نموه .

[عن هيو ماكديارمد]

(١٩٥٤)

[من رسالة منشورة فى كتاب «قصائد مختارة من هيو ماكديارمد» ، تحرير أوليڤر براون ، جلاسجو ، الناشر : وليم ماكلان ١٩٥٤]

إذ لا يمكننى أن أكون حاضرا [معكم] أود أن أرسل تحياتى إلى هيو ماكديارمد .

من « پودنج مسز رنسی »

(١٩٥٤)

(من وصفة أسهم بها إليوت فى كتاب «سيمفونية الطهى» بتحرير مسز ج. إلدرد نيوتن ، سان لوى ، ميسورى ١٩٥٤)

١ ملء فنجان شاى من فتات الخبز .

١ ملء فنجان شاى من اللبن .

٢ بيضة .

١ ملء ملعقة مائدة من السكر الأسمر .

[دنكان - چونز]

(١٩٥٥)

(من كلمة له فى الاجتماع السنوى لمكتبة لندن يوليو ١٩٥٥ ، وردت فى كتاب «دنكان - چونز من تشتشستر» تأليف س .C كارپنتر ، الناشر : ا . ر. موبراى آند كمپانى ليمتد ، لندن ١٩٥٦)

كان يعرف ألمانيا واللغة الألمانية جيدا ، وكان له ذوق قادر على التمييز فى صدد الأنبذة الألمانية .

[إزرا پاوند]

(١٩٥٦)

(من كلمةمنشورة فى كتاب «إزرا پاوند في السبعين» ، الناشر : نيو داير كشانز (اتجاهات جديدة) نورفوك ، كونتكات ١٩٥٦) .

أعتقد أنى فى الماضى قد أوضحت بما فيه الكفاية دينى الشخصى لإزرا پاوند خلال السنوات ١٩١٥ – ١٩٢٢ .

من «محاضر الشهادة أمام اللجنة المختارة للمنشورات الفاحشة»

(٣٠ يناير ١٩٥٨)

لا أظن أن أى شىء للورنس من بين ما قرأته يحتمل أن يكون مفسدا .

عبقرية رديارد كپلنج التى لا تذبل

(١٩٥٨)

[من كتاب كپلنج والنقاد ، تحرير إليوت ل. جلبرت ، مطبعةجامعة نيويورك ، ١٩٦٥]

عندما تلقيت الدعوة إلى اقتراح شرب النخب فى الغداء السنوى لجمعية كپلنج لم أشعر بأى تردد فى القبول . لقد جاءتنى كأنها مرسوم بأمر القدر ، وهو شعور إخال أن كپلنج ذاته قد كان يفهمه . إنى كثيرا ما أدعى إلى الكلام ، ولكن الشعور الذى أشير إليه قلما يواتينى . وهو انفعال بالغ الاختلاف عن انفعال مجرد عدم إمكان التهرب من مهمة تقبلها المرء لا لشىء إلا لأنه لم يجد سببا مقنعا للاعتذار عنها . وإنى لأبادر إلى القول إنه ليس معنى ذلك أنى أعد نفسى حجة فى الموضوع ، أو موهوبا – بأقل درجة – كمتحدث بعد الغداء والأمر ببساطة هو أنى قد غدوت أشعر ، على نحو يكاد يكون خرافيا ، أن ثمة التزاما علىّ بأن أشهد لرديارد كپلنج كلما واتت مناسبة .

إن رديارد كپلنج – الذى لم أتعرف عليه قط ، ولم أره قط ومن المحتمل ألا يكون قد سمع بى قط – قد مس حياتى فى أوقات عدة ، وعلى أنحاء متباينة ، ففى ١٩٣٩ انتخبت زميلا فخريا بكلية مودلين ، جامعة كمبردج ، وكان شاغل هذه الوظيفة من قبلى هو كپلنج . وفى ١٩٤١ دعيت لإعداد مختارات من نظم كپلنج ، وإلى تزويدها بمقدمة طويلة . ومنذ أسبوعين كنت فى باريس ، ودعيت إلى جمعية تدعى الأكاديمية الشمالية ، حيث كان على أن ألقى مديح éloge سلفى رديارد كپلنج . وهأنذا اليوم هنا أؤدى وظيفةمشابهة .

قد يُستبعد هذا كله على أنه من توافق الصدف ، أو على أنه سلسلة أفضى فيها حدث إلى سواه . بيد أن كپلنج قد صحبنى منذالصبا ، عندما اكتشفت منظوماته الباكرة «مواويل غرفة الثكنة» ، وقصصه الباكرة «حكايات بسيطة من التلال» . وثمة ضروب من حماس الصبا يجاوزها المرء ، وثمة كتاب يؤثرون فى المرء بعمق ، فى مرحلة ما ، قبل المراهقة أو فى أثنائها ، ولا يعيد المرء قراءة أعمالهم قط فيما يلى من حياته . بيد أن كپلنج من نوع مختلف . إن آثارا من كپلنج تظهر فى منظوماتى الناضجة حيث لم يلاحظها أى بوليس سرى من العلماء المثابرين بعد ، ولكنى على استعداد للكشف عنها . لقد كتبت يوما قصيدة عنوانها «أغنية حب ج. الفرد پروفروك» وإنى لعلى اقتناع بأنى ما كنت لأدعوها «أغنية حب» ، لولا عنوان لكپلنج التصق بذهنى فى عناد : «أغنية حب هاردايال» . وبعد ذلك بعدة سنوات كتبت قصيدة تدعى «الرجال الجوف» ؛ وما كان ليسعنى أن أفكر فى هذا العنوان لولا قصيدة كپلنج المسماة «الرجال المحطمون» . وثمة واحد من الرجال المحطمين قد ظهر حديثا فى عملى ، ويمكن أن تروه – فى الوقت الحاضر – على خشبة مسرح كمبردج . وإنى لأدع لكم أن تخمنوا لماذا كرمت قطة فارسية كنت أملكها يوما باسم ميرزا مراد على بك .

حسبى هذا كى أشرح لكم شعورى بالقدر . فعندما قمت بعمل مختاراتى من نظم كپلنج – تلك التى ذكرتها – فى عام ١٩٤١ ، كانت اللحظة مناسبة لتذكير الجمهور بأهمية كپلنج ، ولإحياء صيت تناقص تحت وطأة تأثير النقاد اللبراليين ، إن لم نقل الراديكاليين ، بيد أنه قد أثار دهشة كبرى فى عالم الأدب أن يُناصر كپلنج ، لا بوصفه كاتبا للنثر فحسب ، وإنما بوصفه كاتبًا للنظم، من جانب شاعر أجمع الرأى على أن نظمه يقف على الطرف النقيض من نظم كپلنج . فعلى حين قد لاحت قصائدى أغمض وأبعد من أن تظفر بموافقة الجماهير ، ظلت قصائد كپلنج تُعدُّ – زمنا طويلا – أبسط ، وأشد فجاجة ، وأكثر شعبية ، بل أقرب إلى ركاكة أغانى الصالات الموسيقية من أن تستحق من الناقد صعبِ الإرضاء أى شيء سوى الازدراء .

وقد اتهمت إن لم يكن بالافتقار إلى الإخلاص ، فعلى الأقل بالاستمتاع العابث بالمفارقات . ومع ذلك أظن أن الوقائع التى حكيتها لتوى يجب أن تقنع الجمهور الحالى بأن هذا لم يكن حقا .

ربما كان ثمة سبب آخر من نوع مختلف عن أى من الأسباب التى أضمرتها – حتى الآن – يفسر احترامى لعمل كپلنج ، سبب يمثله تشابه – أو الأحرى قياس تمثيل – بين خلفيته وخلفيتى . لقد قضى كپلنج طفولته الباكرة فى الهند ، وأعيد إلى انجلترا

كى يقضى فترة الدراسة ، ثم عاد إلى الهند فى سن السابعة عشرة ، وقضى عامين من حياته فى أمريكا . وفيما بعد استقر فى سسكس ، ولكنه أصبح يقضى فصول الشتاء فى مناخ جنوب أفريقيا الأكثر رحمة . لقد كان مواطنا فى الإمبراطورية البريطانية ، وذلك قبل أن يتجنس – إذا صح التعبير – فى جزء معين من مقاطعة معينة فى انجلترا بزمن طويل . وإن طوبوغرافية تاريخ حياتى لبالغة الاختلاف عن حياته ، ولكن شعورنا نحو انجلترا ينبع من أسباب ليست مختلفة تماما . إن كلمة métèque الفرنسية (أجنبى) إنجليزيةجيدة تماما ، رغم أن كلمة metic (أجنبى) خليقة أن تكون مألوفة أكثر لدى كثير من الناس . وربما كانت لا تنطبق – بأدق المعانى – على أى منا ، حيث إن كلينا ينحدر من سلالة بريطانية كلية . ولكنى إخال أن موقف كپلنج من الأشياء الإنجليزية ، كموقفى ، كان من بعض النواحى مختلفا عن موقف أى بريتونى بمولده . وأنا أشعر بهذا فى بعض القصائد المكتوبة بعد استقرار كپلنج فى سسكس . ومنها ، على سبيل المثال ، «الاستدعاء» :

تحت أقدامهم فى الأعشاب

يجرى سحرى المتشبث

سيعودون كأغراب

وسيبقون كأبناء

إنه يشير إلى الزوجين الأمريكيين فى القصة التى تصحبها هذه القصيدة ، وهما يستقران بانجلترا فى القرية التي ذهبت منها أسرة الزوجة إلى أمريكا . ولكنى أشعر أنه يكتب من واقع خبرته الخاصة . وبالمثل نجد فى قصيدة «أغنية السير رتشارد» أن المتحدث فارس نورماندى ، تابع لوليم الفاتح ،استقر فى انجلترا :

تبعت سيدى الدوق ، قبل أن أغدوعاشقا

كى آخذ من انجلترا الإقطاع والجزية

أما الآن فقد انعكست هذه اللعبة

والآن استأثرت انجلترا بى !

وسير رتشارد هو أيضا – فيما أظن – كپلنج ذاته .

ماذا يسع الإنسان أن يقول– فى دقائق قليلة – عن رجل العبقرية المدهش الذى تبدو كل قطعة مفردة من كتابته – معزولة – عملا بارعا لامعا tour de force ، ولكن

لعمله – مع ذلك – وحدة لا تُنكَر ؟ ثمة – على الأقل – نصف دزينة من أوجه كپلنج يستطيع المرء أن يطنب القول فيها : الصحفى ، والفنان الأدبى ، ومراقب البشر المستطلع فيما هو لا سوى وخارق للطبيعة ، والرائى . ولكى نعطى كپلنج حقه ، ونرسم صورة الرجل فى كتاباته ، نحتاج إلى النظر إليه تحت كل هذه الأوجه ، ثم نبين الوحدة التى وراءها . ولن أمس اليوم إلا وجهين يلوحان لى ذوى أهمية خاصة : الوجه الأخلاقى ، ووجه الرائى .

إن الأخلاقى فى كپلنج يتبدى ، باستمرار ، فى كل عمله : وإنه لواحد من العناصر التى تسهم فى إضفاء الوحدة عليه . وكثيرا ما يدنو من ضرب من الرواقية بالمعنى الشائع لتلك الكلمة . فالرجل الموضوع موضع الإعجاب هو الرجل الذى أدى مهمته المقدورة ، دون انتظار ثواب ، أو اهتمام بأن يعترف به . وعلى ذلك نجد فى قصيدة «أبناء مرتا» .

إن همهم فى كل العصور أن يتلقوا الضربة ويبطنوا الصدمة .

إن همهم هو أن تعمل الآلة ، وهمهم هو أن يبحروا ويستقلوا القطار ، أن يدونوا وينقلوا ويوصلوا – فى الوقت المحدد – أبناء مريم ، براً وبحراً .

وفى مقالة كتبت منذ عدةسنوات مضت ، وهى تظل واحدة من خير الدراسات الموجودة لدينا عن كپلنج ، أوضح الكولونيل بونامى دوبريه كيف أنه ظل – باستمرار – ينتقص من قدر النجاح الدنيوى ، وأنه حتى الرجل الذى أخفق تماما فى الحياة (ويمكن تجميع قاعة من مثل هذا الحطام البشرى من بين شخصيات كپلنج) ، قد يكون شخصية أنبل من الرجل الذى أثث عشه بنجاح . إن الأخلاقى حاضر دائما حتى فى تلك الحكايات المسماة «كتب الأدغال» التى يخالها كثير من القراء مجرد قصص مغرقة فى الخيال لتسلية الأحداث . وربما كان الأخلاقى فى كپلنج هو ما يكدر أولئك المثقفين الذين قللوا من شأنه فى عصرى . لقد كان على ذكر من أن درسه الخلقى ليس موضع ترحيب ، ولابد من أن يوحى به ، أو ينقل (كما نقول اليوم) دون وعى . وهذا واضح فى قصيدة «كتاب الخرافات» :

عندما يرغب العالم بأسره فى إبقاء مسألة طى الكتمان

حيث إن الحقيقة قلما تكون صديقا لأى حشد يكتب البشر

مستخدمين أسلوب الخرافة ، كما فعل إيسوب العجوز

ساخرين مما لن يسميه أحد باسمه جهرة

ولا مفر لهم من أن يفعلوا هذا وإلا سقط

إلا إذا سرهم ألا يجدوا سميعا على الإطلاق .

فقط من طريق تذكرنا لكپلنج الأخلاقى وكپلنج الرائى يمكننا فيما أظن أن ننظر فى مبادئه السياسية . ولست معنيا بآرائه ، إلا كما نجدها فى أعماله المنشورة – وإنما أنا معنى بقصائده وقصصه . لم يكن كپلنج رجلاً حزبيا ، ولا كان له – وهذا أمر مهم – عقل موهوب في التفكير التجريدى ؛ وإنما كان يفكر بالصور الصلبة والبسيطة . ورأيه فى السياسة يمكن أن يلخص فى قصيدة «آلهة رؤوس عناوين الكراس» :

في العصر الكربونى وعدنا بوفرة للجميع

من طريق سرقة بطرس المختار ، كى ندفع لبولس الجماعى

لكنه رغم أنه كان لدينا ما فيه الكفاية من المال لم يكن هناك ما يمكن لنقودنا أن تشتريه .

وقالت آلهة رؤوس عناوين الكراس : إذا لم تعملوا ، متم .

ولكن كپلنج كان شيئًا أندر من فيلسوف ؛ لقد كان نبيا . (تذكر كيف أنه كتب «الرجل الذى كان» و «هدنة الدب» منذ زمن بعيد) . لقد كان عقله حدسيا أكثر منه استدلاليا . وعبقريته – إذا كنت أفهمها أساسًا – تمكن فى قدراته على الملاحظة ، والوصف ، والحدس . أما أن ثمة شيئا **خارقا للمألوف** فى الأمر كله ، حتى فى قدرته على الملاحظة ، فذاك ما تمثله حكاية رويت لى في كمبردج ، وقد لا تكون معروفة على نطاق واسع . فعندما قام بزيارته الأولى لكلية مودلين ، حين غدا زميلا فخريا ، عبر عن رغبته فى رؤية مكتبة پيس ، ومخطوط يوميات پيس . وما لبثت الكلية – إذ كانت تعلم أن كپلنج رجل من دأبه السؤال، وأن أسئلته عرضة لأن تكون غير متوقعة ، وغير قابلة لأن يجاب عنها – ما لبثت أن جمعت كل الدارسين المتوافرين ، من العالمين بـ پيس وعصره . وألقى كپلنج السؤال الوحيد الذى لم يكونوا على استعداد له : ما تركيبة الحبر الذى كان پيس يستخدمه ؟ لقد لاحظ أنه مختلف عن حبر أى مخطوط رآه من تلك الفترة. وقد بُحث هذا الأمر فيما بعد ، ووُجد أن پيس قد استخدم حبرا مصنوعا من تركيبة من ابتكاره . ونحن جميعا نعرف قصة الفيلق الرومانى الذى وضعه عند حائط هادريان .

وإنى لأذهب إلى أن الحقيقة الماثلة فى كون كپلنج حدسيا وليس ذهنيا قد تفسر كونه قد أبخس قدره من ذهنيين ليسوا بالحدسيين . لقد كان ذا ملكة فى التنبؤ ، ولابد أنه قدر الإحباط الذى شعرت به كاسندرا . وقد تنبأ بحربين . إن حرب ١٩١٤ قد تنبأ بها فى أنشودته إلى فرنسا المكتوبة عام ١٩١٣ . وفى ١٩٣٢ تنبأ – فى قصيدة «مخروط الرياح» – بالعاصفة التى قدر لها أن تهب بعد ذلك بسبع سنوات ، وبعد موته بثلاث سنوات . وفى سنواته الأخيرة كان ينظر إلى مستقبل العالم بمزيد من التوجس . إنه يلوح لى أعظم رجال الأدب الإنجليز فى جيله . وقبل أن أرفع نظارتى أود أن أورد كاملة – كتذكرة بالرجل – القصيدة القصيرة التى ينتهى بها مجلد أشعاره – وهى قصيدة كنت أود لو أنى مؤلفها :

إذا كنت قد منحتكم البهجة

بأى شىء قمت به

فدعونى أرقد هادئا فى ذلك الليل

الذى سيغدو ليلكم قريبا :

وفى المدة القصيرة القصيرة

التى يظل الموتى فيها فى الأذهان

لا تسعوا إلى أن تسألوا غير

الكتب التى خلفتها ورائى

سيداتى سادتى : إنى أعطيكم عبقرية رديارد كپلنج التى لا تذبل .

[يوليسيز]

(١٩٦٤)

[عن كتاب **الموروث الحديث** ، تحرير رتشارد إلمان وتشارلز فدلسون الابن ، مطبعة جامعة أكسفورد ، نيويورك ، ١٩٦٥]

عندما أعدت قراءة هذا التعبير عن رأيى النقدى – لأول مرة بعد عدة سنوات – أثر فىّ – على نحو غير مرضٍ – ثقتى المسرفة بآرائى الخاصة وعدم الاعتدال الذى عبرت به عنها . إن الجملة التى تبدأ بـ «والجيل التالى مسئول عن روحه» تبدو لى متعاظمة وحمقاء فى آن واحد . وقد كتب وندام لويس ، قبل وفاته ، كتابين هما : «الانتقام من أجل الحب» و «مدين ذاته» ، ليسا متفوقين على «تار» كثيرا فحسب ، وإنما هما بالتأكيد روايات . ومن المحتمل أن القول بأن الرواية انتهت مع فلوبير وچيمز كان صدى من إزرا پاوند، ومن المؤكد أنه سخف . ولكنى أختلف الآن ، قدر ما كنت أختلف حينذاك ، مع الكلمات المقتطفة مما كتبه مستر ألد نجتن فى مجلة «إنجلش رڤيو» (المجلة الإنجليزية) فى ١٩٢١ .

يناير ١٩٦٤

[ولفرد أوين]

(١٩٦٤)

[من كتاب **تحية لولفرد أوين** ، تحرير ت. ج. والش ، بركنهيد ، تششير ، ١٩٦٤]

يؤسفنى ألا يسعنى فى الوقت الحاضر أن أجد وقتا لأكتب لكم أى شىء عن قصائد ولفرد أوين . وإنه ليخلق بى أن أجدد ما وعته ذاكرتى عن هذه القصائد قبل أن أفعل ذلك . بيد أن له قصيدة واحدة على الأقل ، قصيدة «لقاء غريب» ، ذات قيمة باقية ، وأظن أن النسيان لن يعدو عليها قط ، وهى ليست فقط واحدة من أكثر قطع الشعر التى أوحت بها حرب ١٩١٤ – ١٩١٨ تحريكا للمشاعر ، وإنما هى أيضا إنجاز تكنيكى على قدر عظيم من الأصالة .

[ألدس هكسلى]

(١٩٦٥)

[من كتاب **ألدس هكسلى ١٨٩٤ - ١٩٦٣ : كتاب فى ذكراه** ، تحرير چوليان هكسلى ، الناشر : تشاتو ووينداس ، لندن ، ١٩٦٥] .

ترجع أول ذكرى لى عن ألدس هكسلى إلى عام ١٩١٤ أو ١٩١٥ . كنت قد قضيت ذلك العام الدراسى فى كلية وستون ، بمنحة دراسية للسفر من جامعة هارفرد . وكان آخر الطلبة البريطانيين صحيحى الأجسام يمرون من الـ O. T. C. إلى الخنادق . وفيما عدا حملة منحة رودس من أمريكا والكومنولث ، لم يبق تقريبا أحد سوى أولئك الذين وُجدوا - مثل هكسلى - غير صالحين البتة للخدمة العسكرية . بيد أن طالبا مغامرا ، اختفت هويته من ذاكرتى ، نظم ناديا يدعى «نادى التسعينيات» - من المؤكد أنه كان آخر تحية لتلك الفترة الأدبية ! - وقد تجمع المدعوون إلى أول اجتماع له على مرج إحدى الكليات : وأعتقد أنها كانت كلية باليول . وهى كلية ألدس . وقد سعى الداعى - على ما أذكر - إلى نفخ الحياة فى هذه المناسبة بأن علق شريطا أحمر على زجاج نظارته الأنفية . ولا أذكر أن هكسلى كان شديد النشاط فى هذه الجمعية ، ولكنى أذكر أنهم قد أشاروا إليه ، لى ، فى تلك المناسبة .

ولم ألتق بألدس هكسلى إلا بعد التخرج من أكسفورد ، وقد تم ذلك اللقاء فى جارستون ، حيث كنا نلتقى من وقت إلى آخر ضيوفا لليدى أوتولين موريل ، وكان برتراند رسل قد قدمنى إليها ، وإنما بيتها وبعض زائريها كثيرى التردد هو ما يظهر - تحت أخف الأقنعة - فى رواية **كروم يلو** . وكان مركزى الخاص فى تلك الجماعة قد توطد بأول مجموعة شعرية لى (وهو كتاب ما كان ليعرف النشر قط لولا معاضدة إزرا پاوند المتحمسة ، وكنت قد أخذته له بناء على نصيحة كونراد إيكن) . وكان لى من النفوذ ما جعل ألدس يعرض علىّ ، طالبا الرأى ، أول ديوان له **ليدا وقصائد أخرى** . وأخشى ألا أكون قد تمكنت من إبداء أى حماس لمنظوماته . وبعد هذه المحاولة اقتصر ، بحكمة ، على كتابة المقالة وعلى ذلك النوع من القصة الذى صار ينفرد به .

وبعدذلك أتذكر ألدس عقب زواجه من ماريا نايس ، عندما كانا يعيشان فى شقة بدروم - محشوة بالكتب طبعا - فى منطقة وستبورن جروف . وكان مدلتون مرى ، الذى تشفى حاسته فى التحرير على العبقرية ، يدير مجلة **ذى أثينيوم** (المجمع)

وهكسلي يكتب له عمودا أسبوعيا من نوع كان يستطيع أن يصل به إلى حد الكمال . وكانت قراءاته هائلة وذوقه لا تشوبه شائبة وأذنه حادة – وأذكر أنه بين لى ذات مرة أن وزن قصيدة تنسون المسماة «كاتولوس» مطابق لوزن قصيدة إدوارد لير «يونجي – بونجي – بو» . وقد أبهجني أن أجده فى كتابه الأخير الوجيز **الأدب والعلم** يورد بيتا من مالارميه أثر فىّ بعمق إلى الحد الذى بسطته فيه فى قصيدة «لتل جيدنج» : «يضفى معنى أكثر صفاء على كلمات القبيلة» . donner un sens plus pur aux mots de la tribu

وثمة نادرة واحدة من نوادر ألدس أرانى على يقين من أنى أذكرها أوضح من أى شخص آخر لأن موقفها كان شديد الإحراج لى . كنّا نحن الاثنين بين الضيوف المدعوين للكلام بعد عشاء لدائرة الشعر فى أحد نوادى السيدات . وقد تكلمنا بترتيب السن ، وبلغ الأمر ذروته بالعميد إنج . وكانت قد حُددت لجميع المتحدثين موضوعاتهم مقدما ، وعُرضت قائمة بأسماء المتحدثين وموضوعاتهم بوضوح على الموائد . وكان ألدس قد نهض بالفعل ليتكلم عندما ألقيت نظرة على القائمة ورأيت مرتاعا أن موضوعى ، الذى كنت قد أعددت له نفسى بعناية بالغة ، قد أعطى لشخص آخر ، وأن الموضوع المخصص لى بالغ الاختلاف .

وكان من الصعب أن أتحدث إلى سيدتين ، لا أعرف أيهما ، وأؤلف حديثا جديدا فى الوقت عينه ولكن ألدس كان قد شرع فيما بعد بأن يكون حديثا على بعض الطول ، وداعبنى الأمل . ومهما يكن من أمر فقد كانت الغرفة مقفلة يعوزها الهواء ، وشرع هكسلى فى غير حكمة يدخن سيجارا كبيرا ، وما كاد يشير إلى كريون ، وأملت أن يتحدث خمس دقائق أخرى مليئة بالعلم والفطنة ، حتى انطوى على المائدة كمدية الجيب . وحمله اثنان أو ثلاثة من الضيوف الذكور إلى غرفة أخرى ، ودُعيت لأملأ الفجوة . كانت هذه هى خطبتى الأولى بعد عشاء : تعميد بالنار . ومن رحمة الأقدار أنى لا أذكر أى شىء مما قلته فيها .

(وثمة سبب آخر يدعونى إلى تذكر ذلك العشاء . فإن إحدى جاراتى دعتنى فيما بعد للعشاء فى بيتها . ولها أدين بتعريفى بحزمة أوراق التاروت التى استخدمتها فى قصيدة **الأرض الخراب** . وإنى لأزجى هذا الشكر متأخرا . ولكنى لا أحب لقارئى الحالى أن يستنتج أن هذه السيدة هى الأصل فى شخصية مدام سوزوستريس – فتلك شخصية خيالية تماما !) .

وبعد أن انتقل ألدس وماريا إلى كاليفورنيا لم أره لعدة سنوات . ومنذ بضع سنوات مضت التقيت به أنا وزوجتى فى شقة صديق قديم لكلينا . كان كلانا قد ترمل وتزوج من جديد ، منذ غادر ألدس انجلترا ووجد مناخا أرفق بصحته الضعيفة ،

والتقت زوجتانا لأول مرة . وكان ألدس جذابا وشائقا كالعهد به ، وقد سافر حديثا للبرازيل وتحدث حديث العالم عن زيارته . ولم يبق آل هكسلى فى انجلترا طويلا ، وكانت تلك آخر مرة أرى فيها هذا الرجل الرقيق الجدير بالحب . إن مكانه فى الأدب الإنجليزى مكان فريد ، ومن المؤكد أنه وطيد .

[رتشارد ألدنجتن]

(١٩٦٥)

[من كتاب **رتشارد ألدنجتن : صورة حميمة** ، تحرير أليستر كيرشووف ج. تمبل ، مطبعة جامعة جنوب إلينوى ، ١٩٦٥] .

التقيت برتشارد لأول مرة فى عام ١٩١٧ وذلك فى الوقت الذى كان اسمه يُدرج فيه فى الجيش ، وينتقل إلىّ منه منصب مساعد رئيس تحرير مجلة الـ «إيجوست» (محب ذاته) . وبعد الحرب كنت أراه كثيرا . كنا على علاقات طيبة جدا ، وعندما بدأت مجلة الـ **كرايتريون** (المعيار) فى ١٩٢١ ، كان مساعدى فى التحرير بمرتب بالغ التواضع . (ولم أكن أنا نفسى أتقاضى أى مرتب البتة ، لأنى كنت أعمل فى بنك لويدز ، ولم يكن من المسموح به لأعضاء هيئة البنك أن يشتغلوا بعمل آخر ذى راتب منتظم) . وأظن أننا فى تلك السنوات قد تبادلنا رسائل طويلة . وقد زرته مرة واحدة على الأقل عندما كان يعيش مع سيدقنسيت اسمها فى الدراماستون؛ وهى قرية كانت مازالت بالغة الاتسام بالطابع الريفى ، ولم تكن قد اكتسبت بعد ما ارتبط بها حديثا . كان رتشارد بالغ الحساسية ، إن لم أقل سريع التأثر ، من بعض النواحى . وأخشى أن أكون - بنية حسنة ، ولكن مع افتقار أخرق إلى الخيال - قد جرحت مشاعره مرة أو مرتين على نحو بالغ العمق ، بالتأكيد . وبعد ذلك لم أعد أراه ،وكتب قدحا قاسيا تعوزه الرحمة فىّ وفى زوجتى التى توفيت بعد ذلك بسنوات قليلة ، وفى أصدقاء لى كالليدى أو تولين موريل وفرجينيا ولف . بيد أنه كان يعيش فى ذلك الحين فى فرنسا ، فيما أظن ، وكانت هجماته على سائر الكتاب - وبخاصة الاثنين المدعوين لورنس ، ونورمان دوجلاس - أكثر مباشرة فى كتبه عنهم . بيد أن تلك المعركة قد انحسرت منذ ذلك الحين ، وقد تبادلت معه رسائل قبل وفاته بسنوات قليلة . وكان قد سمع أن عددا من رسائلى إليه فى حوزة إحدى الجامعات الأمريكية ، فكتب لى مفسرا أن هذا لم يحدث برغبته ، وأن الرسائل كانت فى صندوق تركه وديعة لدى رجل كان يظن أنه صديق ،

ولكنه أنكر فيما بعد أن فى حوزته أى صندوق من هذا النوع . وليس لدى من الأسباب ما يدعونى للشك فى صدق كلامه ، ولم يعد باقيا لى منه إلا مشاعر الصداقة والأسى .

وإنى لآمل أن تكون هذه الرسالة الوجيزة خيرا من لا شىء . لقد كنا نقف فى الجانب نفسه لفترة طويلة . وقد كنت من بدأ بالإساءة ، دون نية منى ؛ وهذا ما أحدث قطيعة بيننا .

من « تحية إلى ماريو براتس »

(١٩٦٦)

(نشرت فى كتاب «إكليل الصداقة : مقالات مقدمة إلى ماريو براتس فى عيد ميلاده السبعين» تحرير ڤيتوريو جابريلى ، المجلد الأول ، روما ١٩٦٦) .

كانت معرفته بشعر تلك الفترة فى أربع لغات - الإنجليزية والإيطالية والإسبانية واللاتينية - موسوعية .

مقدمات بقلم إليوت

لكتب من تأليف آخرين

مدخل وجيز إلى منهج پول ڤاليرى

(١٩٢٤)(*)

نحن شديدو التعود حين ننظر إلى الشعر الإنجليزى المعاصر على أن نوحد بين التقاليد والافتقار إلى الابتكار ومن ناحية أخرى بين الأصالة والغرابة . وشعرنا ذو مواريث متنوعة وغير متمش بعضها مع بعض - إنجليزية وأيرلندية وأمريكية - إلى الحد الذى يستحيل معه علينا أن نشير إلى عمل أى شاعر واحد على أنه ممثل لعصرنا أو حتى على أنه ممثل لجيل واحد من الأحياء . ولئن أفردنا لمستر ييتس مكان الشرف - ومن المحقق أنه ليس ثمة أحد غيره تخوله براعته وتأثيره ذلك المكان - فلابد لنا أن نعدل احترامنا له من طريق الإقرار بأن شاعرا أيرلنديا لا يمكن أن يتقبل إلا بتحفظات من جانب حوارييه الإنجليز . وأنه لمن الصعب علينا - ومن تبديد القوى كما هو طبيعى - أن نفهم اقتصاد الأدب الفرنسى وأن نفهم أن وحدة العقل الفرنسى وتوحده هما من القوة بحيث أن ما يلوح تقليديا أو ثوريا ليس سوى حركات داخل موروث واحد وأنه يمكن بالتالى أن يتقبل شاعر واحد من جميع الأطراف باعتباره يوحد بين الابتكارات التى قام بها جيل مغامر والمزايا التقليدية للشعر الفرنسى الكلاسيكى .

ولا ريب فى أن ڤاليرى لا يمثل أكثر ضروب التجريب «تقدما» فى النظم الفرنسى : وسيعاد إدماج ذلك التجريب فى الموروث على يد جيل تال . إن ما يمثله ڤاليرى ومن أجله يكرم وينال الإعجاب حتى من أصغر الناس سنا فى فرنسا هو إعادته إدماج الحركة الرمزية فى الموروث العظيم .

إن ڤاليرى هو الوريث - إذا جاز القول - للعمل التجريبى للجيل الأخير وهو تكملته وتفسيره . وعندما أقول هذا فلست أنتقص مقطعا واحدا من أصالته : إن من عملوا فى ميدان النظم يعرفون أن الشعر الذى من نوع شعر بول ڤاليرى لا يقل أصالة ولزوما عن أى نوع آخر ولا ينبغى أن تخدعنا الحقيقة الماثلة فى أن ڤاليرى لا يكتب قط أشعارا حرة Vers libres . لم يكن الشعر الحر Vers libres سوى جزء من الحركة الرمزية وهو ليس الابتكار الأساس حتى لمبتدعين لا معين مثل چول لافورج وجوستاف كان . إن ڤاليرى يتناول وينمى موسيقى الرمزية وسيولتها بل وكثير من طرقها الفنية فى التعبير . ومصطلحه كثيرا ما يوحى بها ولم يكن قط دحضا لها . إن

(*) مقدمته للترجمة الإنجليزية لقصيدة پول ڤالرى «الثعبان» ، ترجمة مارك واردل ، الناشر : ر. كوبدن - ساندرسن ، لندن ، ١٩٢٤ .

Où sont nos amoureuses ?

Elles sont aux tombeaux ...”

“O saisons ! O châteaux!”

يا للفصول ويا لشم قصور [*]

يمكن أن تقارن بأى جزى من قصيدة فاليرى الجميلة

Cantique des Colonnes

“Servantes sans genoux,

Sourires sans figures,

La belle devant nous

Se sent les jambes pures .

“Pieusement pareilles,

Le nez sous le bandeau

Et nos riches oreilles

Sourdes au blanc fardeau ...”

إن الاختلاف الذى لا سبيل لتعريفه هنا إنما هو اختلاف بين ما هو سائل وما هو سكونى : بين ما يتحرك نحو غاية وما يعرف غايته وقد بلغها وبوسعه أن يقف دون تغير كتمثال . وثمة اعتباران عن الترتيب أحدهما هو كمية المادة المنظمة ودرجة صعوبة تلك المادة ، والآخر هو اكتمال التنظيم . إن رنبو على سبيل المثال ربما قد كانت لديه رؤيا تنظيم أكبر من رؤيا فاليرى : ولكنه غير متحقق مثله . وبالمقارنة بشعراء من نوع ستوارت ميريل لا تعود هناك قضية : ففاليرى هو الذى يبررهم .

إن علاقة فاليرى فى قصيدته Cantique des Colonnes برنبو وفرلين وجيرار دى نرفال واضحة . إن قرابة فاليرى من ملارميه أوضح من أن تحتاج إلى ذكر وهى واضحة بخاصة فى قصيدة Les Grenades وفى مسودة باكرة لقصيدة «نرجس» Narcisse وثمة أيضا (وليس هذا من خلال مالارميه فحسب) قرابة بينه وبين بودلير :

(*) البيت من ترجمة د. محمد غنيمى هلال (م) .

"Où sont des morts les phrases familières,

L'art personnel,les âmes singulières ?

La larve file où se formaient les pleurs"

أين عبارات الموتى المألوفة

وأفانينهم الشخصية ونفوسهم المتفردة ؟

إن اليرقة تغزل حيث كانت الدموع يوما تتجمع .

وثمة أبيات أخرى فى قصيدة «المقبرة البحرية» Le Cimetière Marin ، وعندى أنها واحدة من أفتن قصائد فاليرى ، تستثير تداعيات أخرى :

Où tant de marbre est trembland sur tant d'ombres ...

Chanterez - vous quand serez vaporeuse ? ...

Entre le vide et l'évenement pur ..."

- حيث هذا الرخام كله يرتجف فوق هذه الظلال كلها ...

- أستظلين تغنين عندما تستحيلين بخارا ؟ ...

- بين الخواء والحدث الخالص ...

(وهذا البيت الأخير يوحى على نحو قوى وإن يكن عرضا بقول بروتس :

«فيما بين تنفيذ أمر مروع

وأول حركة ، فإن كل الفترة الفاصلة

أشبه بوهم أو بحلم بشع»)

"Beau ciel par qui mes jours sont troubles ou sont calmes,

Seule terre où je prends mes cyprès et mes palmes ..."

"Tu menois le blond Hymenée,

Qui devoit solennellement

De ce fatal accouplement

Célébrer l'heureuse journée ..."

إن هذين المقتطفين من مالرب ولكنهما يذكراننى بفاليرى . إن من خصائص الشاعر الحق – وقد اختبرت هذا فى الشعر الإنجليزى رغم أننا فى قراءتنا للشعر الإنجليزى أشد ما نكون تعرضا لنسيان هذه الحقيقة – أننا فى قراءتنا له نتذكر أسلافه البعيدين وفى قراءتنا لأسلافه البعيدين نتذكره . وعلى نحو أصلب قواما مما هو الشأن مع موريا – ذلك الأجنبى الشهم على غير راحته – اقترب فاليرى بطريقة طبيعية وبدافعه الملائم من الكلاسيكية : من تنظيم فردى وجديد لعدة عناصر شعورية . وفى الوقت ذاته فإنه مواصل للتجربة والبحث اللذين تابعهما مالارميه . وكما يقول مسيو ثيبوديه مصيبا :

"Tout Mallarmé consiste en ceci : une expérience déaintéressée sur les confins de la poésie, à une limite où l'air respirable manquerait à d'autres poitrines. Valéry a pris conscience de cette expérience, la contrôlée, en a tenté la théorie, a contribué par sa part à lui donner un commencement d'institution" .

(ألبير ثيبوديه : **بول فاليرى . الكراسات الخضر** . جراسيه ١٩٢٣)

ولدى الهواة الإنجليز الميالين إلى استبعاد الشعر الذى يلوح كتوما وإلى التحديق بشهوة بين السطور باحثين عن اعتراف سيرى فإن مثل هذا النشاط قد لا يلوح سوى لعبة قنانى خشبية jeu de quilles . بيد أن بوالو كان شاعرا رهيفا وكان جادا فى حديثه . وإن رد شخصية المرء الشعثاء والحمقاء على الأغلب إلى جدية لعبة قنانى خشبية jeu de quilles لخليق أن يكون أمرا ممتازا : ومع ذلك فإنه لهذا السبب قد حكم على شعر عظيم هولاندوربالعار . ونحن ننسى أن براوننج وشلى وبيرون رغم كل فوراتهم يمنحوننا من أنفسهم أقل مما يمنحه تورجنف أو فلوبير . وربما لم يكن تكتم ڤيون أقل من تكتم فاليرى . لا يغدو المرء مهيئا للفن إلا بعد أن يكون قد توقف عن الاهتمام بانفعالاته وخبراته الخاصة إلا من حيث هى مواد وإلا عندما يكون قد وصل إلى هذه النقطة من اللامبالاة التى يلتقط فيها ويختار حسب مبادىء بالغة الاختلاف عن مبادىء الذين ما زالت تثيرهم مشاعرهم الخاصة ويتحمسون على نحو مفعم بالعاطفة لأهوائهم . ولنلاحظ – كما أحسن مسيو ثيبوديه القول – أن اهتمام فاليرى «بالتكنيك» أمر أشمل من الاهتمام بالاستخدام البارع للكلمات لأجل ذاتها وإنما هو اعتراف بالحقيقة الماثلة فى أنه ليست مشاعرنا وإنما النموذج الذى نصنعه من مشاعرنا هو مركز القيمة .

وإنه لخطأ آخر أن ينظر إلى فاليرى على أنه شاعر «عقلانى» على النقيض من شعراء الوجدان والرصد الحى للحياة . إن الشعر أو النتاج ليس أكثر عقلانية ولا أقل وإنما يكتبه رجال بعضهم أكثر عقلانية وبعضهم أقل ولكنهم قد يكتبون شعرا على نفس الدرجة من الجودة . وربما كنت أبالغ ولكنه يلوح لى أن مسيو ثيبوديه من ناحيته – وثمة نقاد آخرون أيضا – يتلاعب أكثر مما ينبغى أو على الأقل أكثر مماهو ملائم للقراء الأنجلو – سكسون بمسألة «ميتافيزيقا» فاليرى . إن الشاعر الذى يكون أيضا ميتافيزيقيا ويوحد بين النشاطين إنما يتصورعلى نحو ما يتصور أحادى قرن أو تنين مجنح : إنه ممكن كبعض Annahmen منيونج. ولكن مثل هذا الشاعر خليق أن يكون هولة تماما كما أن مسيو تست عند مسيو فاليرى هولة (فى رأيى) . إن مثل هذا الشاعر خليق أن يكون رجلين وإنه لمن الأنسب إذا اقتضى الأمر أن يستخدم المرء فلسفة رجال آخرين عن أن يثقل نفسه بفلسفة أخ كالهولة يعيش فى صدر المرء . لقد استخدم دانتى ولوكريتوس فلسفات رجال آخرين بابتهاج دون أن يأبها أكثر من اللازم للتحقق منها بأنفسهم. أما بالنسبة لفالرى فإنه إذا كانت لديه فلسفة أى نسق فلسفى فوق نظامه الشعرى فى التنظيم فإنى لا أعرف إذن ما ذلك النسق . ففى قصيدة «الكاهنة» La Pythie لا أرى فلسفة وإنما تقريرا شعريا لحالة من حالات الروح المتملكة محددة وفريدة . وفى قصيدة «الثعبان» Le Serpent لا أجد فلسفة وإنما قصيدة ذات موازيات قائمةومن المحتمل أن تكتسب المزيد : إنه خيط قديم قدم اليوبانيشاد وجديد على نحو باق : القاتل الأحمر والجرح والسكين La plaie et le couteau .

بيد أن هذا الخيط لم يكن له قط من قبل ولن يكون له قط من بعد هذا التعبير . وإن فخامة النهاية – والصورة الأولى منها الواردة فى نصنا على نحو متبادل مع الثانية هى التى أفضلها – ولن تتكرر قط :

"... Éternellement,

Éternellement le bout mordre" .

وككل شعر فالرى فهى لا شخصية بمعنى أن الوجدان الشخصى والخبرة الشخصية تمتدان وتكتملان فى شىء لا شخصى لا بمعنى شىء منفصل عن الخبرة والعواطف الشخصية ، فما من شعر جيد يكون كذلك . ومن المحقق أن فضيلة لوكريتوس وأعجوبته هى الفعل المفعم بالعاطفة الذى يلغى به ذاته فى نسق ويتوحد معه مكتسبا شيئا أكبر من ذاته . ومثل هذا الاستسلام يتطلب تركيزا كبيرا . بيد أنه لدى من يحبون أن يحفظوا أنفسهم فى نطاق «شخصياتهم» المحدودة وأن يتملق التكرار

المستمر انفعالات هذه الشخصيات التافهة وخواطرها بدلا من أن يوسعها تنظيم الشاعر الفائق ويحورها فإنه لا لوكريتوس ولا فالرى ولا أى شاعر آخر ممتاز يمكن أن يغدو فى يوم من الأيام مقبولا ومفهوما حقا .

وإنى لآمل أن تساعد هذه الطبعة من قصيدة «الثعبان» Le Serpent على أن تجعل شعر مسيو فالرى معروفا على نحو أكبر فى هذا البلد . إن تأثيره البالغ الكبر فى فرنسا يمكن أن يكون كبيرا وقيما هنا . وخير منبه للتأثر هو الترجمة الجيدة . لقد كان العصر الإلزابيثى كما لا ينبغى أن نمل من تذكير أنفسنا هو ذلك العصر الذى أخرج فى انجلترا أكثر الترجمات تنوعا وحيوية . وإن ترجمة شاعر مثل فالرى حتى إلى نثر محتمل لأمر صعب على نحو بالغ ، وقد نجح كابتن واردل -والنجاح فى ترجمة ليس بالتزكية الغامضة - فى مهمة قد كنت بحيث أعدها مستحيلة .

مقدمة

(١٩٢٦)

[مقدمته لمسرحية شارلوت إليوت **سافونا رولا** ، الناشر : كويدن – ساندرسن ، لندن ، ١٩٢٦] .

١ – عن التاريخ والصدق :

ليست الدقة تبريرا لعمل من أعمال القصة التاريخية رغم أن الافتقار إلى الدقة عيب جدى . فمثل هذا النوع من القصص ، منثورا كان أو منظوما ، ينبغى أن يجد تبريرا له فى نفس الصفات التى لأى عمل قصصى آخر : الحيوية والنظام والرشاقة . بيد أن القصة التاريخية ، إلى الحد الذى تمتلك معه هذه المزايا ، ذات قيمة تسجيلية من نوع غير ذلك الذى يتيسر للابتكار الخالص . فكل فترة تاريخية تنظر إليها على نحو مختلف كل فترة أخرى : والماضى فى تدفق مستمر رغم أن الماضى هو وحده الذى يمكن أن يُعرف . وكم من المجدى – على ذلك – أن نكمل معرفتنا المباشرة بإحدى الفترات ، من طريق معارضة نظرتها إلى فترة ثالثة وأبعد على نظراتنا نحن إلى هذه الفترة الثالثة ! وعلى هذا النحو نجد أن العمل القصصى التاريخى وثيقة لعصره أكثر مما هو وثيقة للعصر الذى يصوره ، وهو يعادله نسبية لأنه قد مر بالمثل خلال غربال تفسيرنا الخاص ، وإن كان يمكننا من أن نمد وندعم هذا التفسير للماضى الذى هو معناه ومغزاه بالنسبة لنا . ومن طريق مقارنة الفترة الموصوفة فى رواية **رومولا** ، كما نعرف تلك الفترة ، بتفسير جورج إليوت لها يمكننا أن نكمل معرفتنا (التى هى ذاتها تفسير ونسبية) بعقل جورج إليوت وفترتها . بيد أنه لو لم تكن رواية جورج إليوت قد قدمت تصويرا مخلصا لعصر رومولا لمعاصرى جورج إليوت لما كان لديها الكثير كى تقوله لنا عن عصر جورج إليوت .

إن الدور الذى يلعبه التفسير كثيرا ما أهمل فى نظرية المعرفة . وحتى كانط الذى كرس حياته لمتابعة المقولات لم يثبت إلا تلك التى اعتقد – صوابا أو خطأ – أنها باقية ، وغفل أو أهمل الحقيقة الماثلة فى أنها ليست سوى الأكثر ثباتا فى نسق كبير من المقولات ، هى فى حالة تغير دائم . ومنذ بضع سنوات مضت قمت فى مقالة لى عن تفسير الطقس البدائى (*) بمحاولة متواضعة لكى أبين أنه فى كثير من الحالات **ما من**

(*) كانت مشكلة المعنى ذات تشويق كبير لذلك الفيلسوف غير العادى جوزياروبس الذى أعددت له المقالة موضوع الحديث .

تفسير للطقس يسعه أن يفسر نشأته . ذلك أن معنى سلسلة الأفعال هو تفسير فى نظر مؤديها أنفسهم . والطقس الواحد الذى يظل بلا تغير - من الناحية الفعلية - قد يتخذ معانى مختلفة لأجيال مختلفة من المؤدين . بل أن الطقس ربما يكون قد نشأ قبل أن يعنى «المعنى» **أى شىء على الإطلاق** (*) . وقد يعتقد الأشخاص المعنيون أن الطقس يؤدى لكى يبعث على نزول المطر . ولكن هذا الاعتقاد البرىء لا يلقى ضوءا على تكوين سلوكهم . بل أنه ليس صادقا بالنسبة للمسهمين فيه أنفسهم إلا من حيث أنهم لو غدوا على اقتناع بأن الطقس لا تأثير له فى الطقس لكان من المحتمل أن يتوقفوا - وإن يكن بشعور من الأسف - عن هذه الممارسة .

وليس تفسير التاريخ إلا نشاطا أعقد بكثير ، وإن يكن مشابها . والقصة التاريخية ليست إلا حالة خاصة من التاريخ . إن تلك العقول القريبة من عقلنا زمنيا يلوح لنا أنها تقدم صورة للماضى أدق من تلك العقول التى تنتمى - هى ذاتها - إلى الماضى . ويلوح أن مستر فورد مادوكس هفر (فى رواية له جديرة بالإعجاب ، وإن لم تنل تقديرا ، هى **سيدات عيونهن البراقة**) يقدم لعصر الفروسية صورة أصدق من تلك التى يقدمها سكوت . وليس الأمر كذلك : فهو لا يعلمنا إلا رؤية العصور الوسطى كما نرى عصرنا ، كما علم سكوت عصره أن يرى العصور الوسطى كما رأى ذاته أو رغب فى رؤيتها . فليس الأمر مقصورا على أن العمل التاريخى يخبرنا بأشياء عن العصر الذى كتب فيه أكثر - أو أن ما يخبرنا به أصدق - مما يقوله عن الماضى . بل أنه قد يخبرنا أيضاً بالمستقبل - عندما يغدو ذلك المستقبل ماضيا . ونحن نستطيع أن نتعلم من سكوت عن حركة انجلترا الفتاة ، أو حتى عن حركة أكسفورد ، أكثر مما نستطيع أن نتعلم منه عن الحروب الصليبية .

وقد لوحظ أحيانا أن أبطال شكسبير وكورنى هم - ببساطة - رجال بلاط من القرنين السادس عشر والسابع عشر مهما تكن الفترة التى وضعوا فيها . ولكنهم ، بالتالى ، أكثر حيوية وأصدق - تبعا لذلك - مع حياة أى عصر من شخصيات سينسقتش مثلا - وهى تشريح لعلم الآثار الرومانية ، مرئيا من خلال عيون بولندية . وإذا كانت هناك أى قيمة وثائقية تتعلق بالسلسلة التالية من المشاهد عن حياة ساقونا رولا فهى راجعة إلى تصويرها حالة ذهنية معاصرة للمؤلفة (ومثل هذا التصوير يتبدى دائما فى اختيار الموضوع كما فى المعالجة) . وهذا الأمر نفسه ينطبق على مسرحية

(*) يلوح لى أن مسيو ليفى بريل يقع فى نفس الصعوبة فى محاولته تجنبها . فهو يخترع «ما قبل منطقية» منمقة لكى يفسر توحيد المتوحش بين ذاته والطوطم على حين أنه ليس من المؤكد أن المتوحش ، إلا بقدر ما تكون له عمليات عقلية مشابهة لعملياتنا ، قد كانت له أى عملية عقلية على الإطلاق .

مستر برنارد شو المسماة **القديسة چان** . إن هذا الساڤونا رولا حوارى لشلاير ماخر وإمرسون وتشاننج وهربرت سپنسر . وهذه القديسة چان حوارية لنتشه وبتلر وكل حماس عمائى ، يعوزه النضج ، من أواخر القرن التاسع عشر . لقد فر ساڤونا رولا من القلاية إلى بيت الكاهن ، وفرت القديسة چان من بيت الكاهن إلى ستديو فى تشلسى ، وهى تدعى أنها واحدة من الشعب . وساڤونا رولا من كتاب صحيفة **هيبرت چيرنال** (صحيفة هيبرت) . أما چان فمن أتباع قوة الحياة منزوعة من طبقتها -declas sée . وفى كليهما نلمس مناهضة ، من نوع معين ، للكهنوت : فمؤلفة سافونا رولا تناهضه مباشرة ، من طريق عرض جمال شخصية من المحقق أنها كانت فوق التعصب ، ولم تكن خالية من الرفعة المعنوية ، فى صراع مع هرمية مكانها وزمانها ، ومستر شو يناهض الكنيسة من طريق آخر أكثر خداعا هو الدفاع عنها ، ويوهم – بالتالى – بالتسامح واتساع الذهن مما سيخدع الكثيرين – ولا ريب – ولكنه لن يخدع ربة التاريخ .

٢ – فى الشكل الدرامى :

قد يقع الشكل الدرامى عند نقط متنوعة على طول خط نهاياته هى الطقس والواقعية . فعند أحد الأطراف هناك رقصة السهم عند التوداس ، وعند طرف آخر سير آرثر بينرو– أو على الأقل بينرو المثالى الذى يصوره مستر وليم آرتشر والذى أثبت بوفرة – فى محاولته إثبات العكس –العقم الكامل للواقعية الكاملة . وفى الدراما الصادقة يتقرر الشكل بتلك النقطة على الخط التى يقوم عندها توتر بين الطقس والواقعية . وعند ماريڤو وكونجريف – كما عند ايسخولوس ، ومسرحية **كل إنسان** – نجد هذا التوتر ومن المحتمل أننا نجد عند إبسن وتشيخوف الدراما فى أقصى حد تكف وراءه عن أن تكون ذات شكل فنى . يستطيع مستر شو أن يدعى لقب فنان وذلك فقط بفضل أسلوبه النثرى البالغ الفتنة ، وإن يكن مسلوب القوة – وليس نثره كلاما أكثر «واقعية» من محادثة بين شخصيات كونجريف . ومن أجل الكلام الواقعى ينبغى أن نتجه مرة أخرى إلى سير آرثر بينرو وأنداده ..

واضح أن الخطوة التالية للدراما – إذا ظلت محتفظة بحياةكافية للقيام بأى خطوة على الإطلاق إنما هى فى الاتجاه المضاد : ولكن الخطوة فى الاتجاه المضاد ليست ، هنا ، خطوة إلى الوراء . ونحن لا نستطيع أن نعيد لا الشعر المرسل ولا الثنائى البطولى إلى مكانهما السابق . سيتعين على الشكل التالى من الدراما أن يكون دراما منظومة ولكن فى أشكال من النظم جديدة . ربما كانت أوضاع الحياة الحديثة (انظر إلى ضخامة الدور الذى تلعبه الآن فى حياة حواسنا آلة الاحتراق الداخلى) قد

غيرت من إدراكنا الحسى للإيقاعات . وعلى الأقل فإن الأشكال المعترف بها لنظم الكلام ليست فعالة كما ينبغي ، ومن المحتمل أن يُبتدع شكل جديد من قلب الكلام العلمي . وكما أن الشكية الفلسفية كانت مغذية ومنبهة لعقل الإغريقى المدرب على تنفيذ شعائر دينية وطنية ، وليست مغذية للعقل الحديث بأقل درجة ، كان النثر أكثر صحية لجيل كونجريف ووتشرلى منه لنا . وقد فقدت الدراما قيمتها العلاجية فى غمرة التخفف من شكلها . ومن هنا كانت شعبية الباليه . إن المسرحية - كالصلاة الدينية - ينبغى أن تكون منبها ، يجعل الحياة محتملة أكثر ، ويزيد من قدرتنا على العيش . وإنه ليجمل بها أن تنبه - جزئيا - من طريق تأثير الإيقاعات الصوتية فيما نسميه - فى غمرة جهلنا - بالجهاز العصبى .

وفى الوقت ذاته فإن الأشخاص الصعبى الإرضاء الذين يظلون محتفظين باحترامهم لأصول النظم يحسنون صنعا بإدماج أفكارهم الدرامية فى صور مستحيلة - صراحة - على خشبة المسرح . إن مصطلح «دراما القراءة» ليس إلا عبارة لوم حين نصف بها مسرحيات - كمسرحيات تنسون وبراوننج وسونبرن - يخيم بعض الإبهام حول ما إذا كان مؤلفوها قد ظنوا حقيقة أنه يمكن تمثيلها أم لا . إنه لا يجمل بدراما القراءة أن تسمح للقارئ أن يشك فى أنه يُراد بها القراءة ، أو الخطابة ، وليس التمثيل . وقد كان هذا هو هدف مؤلفة المشاهد التالية من حياة جيرولامو سافونا رولا . ومن المحتمل أنه كان أيضاً هدف سنكا الذى ابتدع نمطا من المسرحيات هو - وإن لم يكن مقروءا الآن كثيرا ، ولا يُلقى قط - لا يخلو من تأثير فى دراما عصر تالٍ .

من « تصدير »

(١٩٢٨)

(من تصديره لمحاورة «فى الشعر الدرامى» لجون دريدن ، لندن ، الناشر : فردريك إتشلز وهيوماكدوناالد ، ١٩٢٨) .

إن المحاورة شكل أكثر ملائمة لغرضى حتى مما كان لغرض دريدن . لقد كتب دريدن مسرحيات عظيمة ، لكن الناقد المعاصر لم يكتب مسرحية عظيمة .

مقدمة(*)

(١٩٢٨)

حديثا أعد المستر باوند للنشر في نيويورك ديوانا من «القصائدالمجموعة» تحت عنوان «أقنعة» Personae [١] وقد اقترحت عليه حذف بعض قصائد منه وإدراج قصائد أخرى في ديوان مشابه ينشر في لندن . ومن خلال مناقشتي لمثل هذه المسائل مع باوند برز طيف كتابتي مقدمة لهذا الديوان .

والقصائد التي كنت أرغب في إدراجها ، من بين تلك التي حذفها صاحبها ، توجد معا في نهاية هذا الديوان . والترتيب المتبع فيه ، باستثناء القصائد المذكورة ، يتبع ترتيب النشر الأصلي لدواوين باوند المتفرقة التي أخذت منها هذه القصائد .

وقد كان المستر باوند ينتوي أن تتضمن مجموعته الشعرية كل أعماله المنظومة حتى «الأناشيد» التي آثر أن تظل متداولة . ولا يرمي هذا الكتاب ، بقدر ما أعد مسئولا عنه ، إلى تحقيق تلك الغاية : فهو ليس «طبعة مجموعة» وإنما هو مختارات . وبعض القصائد التي حذفها باوند ، كبعض القصائد التي حذفتها أنا ، تلوح لي «جديرة بالبقاء» . فهذا الكتاب ، في نظري ، أقرب إلى أن يكون مدخلا مناسبا إلى أعمال باوند منه إلى أن يكون طبعة قاطعة . وكل ديوان من دواوينه التي سبق نشرها يمثل وجها أو فترة من أوجه وفترات عمله ، وحتى عندما تقع هذه الدواوين بين الأيدي المناسبة فإنها لا تقرأ دائما بالترتيب الصحيح . والنقطة التي أريد إبرازها هي أن إنتاج باوند ليس أشد تنوعا بكثير مما يظن عادة فحسب وإنما ، أيضا ، أنه يمثل نموا مستمرا ، حتى نصل إلى قصيدة «هيوسلوين موبرلي» التي تمثل آخر مرحلة مهمة له قبل مرحلة «الأناشيد» . ولو لم يكن لهذا الكتاب من مزية غير كونه كتابا مقررا في النظم الحديث لكفاه . فـ «الأناشيد» ، وهي «قصيدة على بعض الطول» ، تمثل إلى حد بعيد أهم إنجازات باوند ، غير أنها – لندرتها وصعوبتها – لا تتذوق . ولكن فهمها خليق بأن يتيسر كثيرا لمن تتبع شعر صاحبها منذ بدايته .

(*) مقدمته لديوان إزرا باوند «قصائد مختارة» فيبر آند فيبر ، لندن ، ١٩٥٩ .

(١) لم يكن من الممكن أن أطلق على الديوان الحالي ذلك العنوان وإلا وقع الخلط بينه وبين الديوان الصادر في أمريكا وديوان أقنعة Personae الأصلي الصادر عن إلكين ماثيوز في ١٩٠٩ .

لاحظت ، منذ بضع سنوات خلت ، فى معرض حديثى عن «الشعر الحر» vers li-bre أنه «ما من شعر vers حر libre فى نظر من يريد أن يؤدى عمله جيدا» . وهذا الاصطلاح الذى كان له معنى دقيق منذ خمسين عاما خلت ، من حيث علاقته بالبيت الاسكندرى الفرنسى ، يعنى الآن الكثير إلى حد يجعله لا يعنى شيئا على الإطلاق . فالشعر الحر الذى كتبه چول لافورج – والذى إن لم يكن أعظم شاعر فرنسى بعد بودلير ، فقد كان بالتأكيد أهم مبتدع فى التكنيك – إنما هو شعر حر بالمعنى الذى يمكن أن يقال به إن شعر شكسبير وويبستر وتورنير – فى مراحله الأخيرة – شعر حر : ومعنى هذا أنه يبسط ويقبض ويحرف الوزن الفرنسى التقليدى على نحو ما كان الشعر الإليزابيثى واليعقوبى ، فى مراحله الأخيرة ، يبسط ويقبض ويحرف أوزان الشعر المرسل . غير أن الاصطلاح ينطبق على أنماط عديدة من الشعر تطورت فى الإنجليزية دون أن تكون لها صلة بلافورج وكوربيير ورنبو ، أو دون أن يكون لبعضها صلة ببعض . وتوخيا للمزيد من الدقة أقول إن هناك ، على سبيل المثال ، نمطى الخاص من الشعر ونمط باوند ، ونمط حواريى ويتمان . ولن أقول إنه لم تظهر فيما بعد آثار للتأثير المتبادل بين هذه الأنماط العديدة ، ولكنى إنما أتحدث هنا عن الأصول . إن شعرى الخاص ، على قدر ما يمكننى أن أحكم ، أقرب إلى المعنى الأصلى لاصطلاح الشعر الحر من أى من هذه الأنواع : أو على الأقل فإن الشكل الذى بدأت أكتب به ، فى ١٩٠٨ أو ١٩٠٩ ، كان مستقى مباشرة من دراستى للافورج إلى جانب الدراما الإليزابيثية الأخيرة ، ولست أعرف أحد قد بدأ من هذه النقطة بالضبط . ولم أقرأ ويتمان إلا بعد ذلك بفترة طويلة من حياتى ، وكان على أن أتغلب على نفورى من شكله ، ومن قسم كبير من مادته أيضا ، لكى أقرأه . وإنى بالمثل على يقين – وهذا واضح بالتأكيد – من أن باوند لا يدين بشىء لويتمان . هذه ملاحظة تمهيدية ، غير أنه عندما يتناول المرء المفاهيم الشائعة عن الشعر الحر ينبغى عليه أن يكون بسيطا وأوليا مثلما كان منذ خمسة عشر عاما خلت .

وتبين أقدم القصائد التى يشتمل عليها هذا الديوان أن أول مؤثرات قوية فى باوند ، فى اللحظة التى كان شعره فيها يتخذ اتجاها ، هى براوننج وييتس . وفى المؤخرة هناك التسعينيات عموما ، ووراء التسعينيات ، بطبيعة الحال ، سوينبرن ووليم موريس . وتتجه شكوكى إلى أن هذه المؤثرات الأخيرة كانت متجلية ، على نحو أوضح بكثير ، فى كل ما كتبه مستر باوند قبل أن ينشر أولى قصائده : فهى لا تفتأ تتلكأ فى

بعض أعماله التالية متمثلة فى اتجاهها الانفعالى أكثر مما هى متمثلة فى تكنيك النظم : إن ظلال دوسون وليونيل چونسون وفيونا تمر بها [١] . ومن الناحية التكنيكية كانت هذه المؤثرات خيرا كلها ، لأنها تجتمع على الإلحاح على أهمية **الشعر من حيث هو كلام** (ولست أستثنى سوينبرن من ذلك) على حين راح باوند يتعلم ، من دراساته الأقدم عهدا ، أهمية **الشعر من حيث هو أغنية** .

وإنه لمن المهم ، عند هذه النقطة ، أن نقيم تفرقة بسيطة ، يهملها تقريبا جميع النقاد الذين لا ينظمون شعرا هم أنفسهم ، كما يهملها كثير من ناظميه : إنها التفرقة بين الشكل والمادة ، ومرة أخرى : بين المادة والاتجاه : وهذه التفرقات دائما ما تقام ولكنها ، فى أغلب الأحيان ، تقام حيث لا ينبغى ذلك ، وتغفل حيث ينبغي مراعاتها . وكثيرا ما يربط بين نماذج الشعر الحديث حيث تكون مختلفة ، ويفرق بينها حيث تتماثل . وقد يظن الناس أنهم يحبون الشكل لأنهم يحبون المضمون أو يظنون أنهم يحبون المضمون لأنهم يحبون الشكل . غير أن هذين الشيئين يتلاءمان ، لدى الشاعر الكامل ، ويغدوان شيئا واحدا . أوبمعنى آخر : فإنهما يكونان **دائما** شيئا واحدا ، وعلى ذلك فإنه من الحق دائما أن يقال إن الشكل والمضمون شيء واحد ، ومن الحق دائما أن يقال إنهما شيئان مختلفان .

وباوند ، على سبيل المثال ، قد اتهم بنفس الأغلاط بالضبط ، لأن هذه التفرقات قلما تراعى فى الموضع الصحيح . لقد دعى «حديثا» على سبيل الاعتراض ، ودعى «قديما» على سبيل الاعتراض أيضا . وكلا الكلمتين خاطئة لدى النقطة التى يظن أنها حق عندها .

وإنه ليجمل بى أولا أن أقول إن نظم باوند يثير اعتراض من يعترضون عليه من حيث هو «حديث» لأنه ليست لديهم الثقافة الكافية (فى الشعر) كى يفهموا معنى النمو . من الممكن أن نقسم الشعراء إلى أولئك الذين يطورون التكنيك ، وأولئك الذين يقلدون التكنيك ، وأولئك الذين يبتكرون التكنيك . وعندما أقول «يبتكرون» أرى لزاما على أن أضعها بين قوسين معقوفين ، حيث أن الابتكار لا ملامة عليه إن كان ممكنا . إن «الابتكار» كلمة خاطئة لا لشيء إلا لأنهامتعذرة التحقيق . أعنى أن الاختلاف بين «التطوير» و «استخراج نوع مختلف» اختلاف جوهرى فى الشعر . فهناك لونان من

(١) ينبغى أن نتذكر أن مستر باوند قد كتب دراسة وجيزة ممتازة عن شعر آرثر سيمونز وحرر مجلدا من قصائد ليونيل چونسون احتوت نسخ قليلة منه على مقدمة بقلم المحرر ، ولكن الناشر تسرع فى سحبها من الأسواق ، وهى الآن من المقتنيات النادرة لمحبى الكتب .

«استخراج نوع مختلف» فى الشعر بالمعنى النباتى لهذه الكلمة . أما اللون الأول فهو محاكاة التطوير ، وأما اللون الثانى فهو محاكاة فترة ما تتسم بالأصالة . واللون الأول شائع ومن مخلفات ما تنتجه المدنية . أما اللون الثانىَ فمناقض للحياة . إن القصيدة الأصلية أصالة خالصة هى قصيدة رديئة خالصة . إنها قصيدة «ذاتية» بالمعنى السيىء لهذه الكلمة ، وليس هناك ما يصلها بالعالم الذى وجهت إليه .

إن الأصالة ، بمعنى آخر ، ليست - بحال من الأحوال - فكرة بسيطة فى نقد الشعر . فالأصالة الحقة لا تعدو أن تكون تطويرا ، ولئن كانت تطورا سليما فقد تلوح فى نهاية الأمر من **الحتمية** إلى الحد الذى تكاد معه أن تصل إلى وجهة النظر التى تنكر على الشاعر كل فضيلة «أصيلة» . فهو ، ببساطة ، قد قام بالشيء التالى . لست أنكر أن الأصالة **الحقة** والأصالة **الزائفة** قد تصيبان الجمهور بنفس الصدمة : ومن المحقق أن الأصالة الزائفة («الزائفة» حينما نستخدم كلمة «أصالة» على الوجه الصحيح ، أى فى نطاق حدود الحياة ، وحينما نستخدم كلمة «صادق» على نحو مطلق ، وبالتالى على غير وجهها الصحيح) قد تكون هى التى تحدث الصدمة الأشد .

والآن فإن أصالة باوند أصالة حقة حيث أن نظمه تطوير **منطقى** لنظم أسلافه من الإنجليز . إن أصالة ويتمان حقة وزائفة فى آن واحد . فهى حقة على قدر ما هى تطوير منطقى لبعض النثر الإنجليزى ، وقد كان ويتمان كاتبا للنثر عظيما . وهى زائفة على قدر ما كتب ويتمان بطريقة تؤكد أن نثره العظيم كان شكلا جديدا من الشعر (وأنا أضرب صفحا ، فى هذا السياق ، عن ذلك الجزء الكبير من التهريج فى محتوى ويتمان) . إن كلمة «ثورى» كلمة لا معنى لها لهذا السبب : فنحن نخلط تحت نفس الكلمة بين من هم ثوريون لأنهم يطورون منطقيا ، ومن هم «ثوريون» لأنهم يبتكرون على نحو لا منطق فيه . وإنه لمن الصعب جدا ، فى أى لحظة ، أن نميز بين هذين النوعين .

وباوند «ذو أصالة» على النحو الذى أوافق عليه بمعنى آخر . فإن ثمة محكا ضحلا يذهب إلى أن الشاعر الأصيل ، يمضى مباشرة إلى الحياة ، والشاعر الاشتقاقى إلى «الأدب» . وعندما ننظر فى المسألة نجد أن الشاعر «الاشتقاقى» حقيقة إنما هو الشاعر الذى **يظن خطأ** أن الأدب هو الحياة ، وكثيرا ما يكون سبب وقوعه فى هذا الخطأ هو - أنه لم يقرأ بما فيه الكفاية . إن الحياة العادية للمتعلمين العاديين إنما هى خليط من الأدب والحياة . وثمة معنى صائب يمكن أن يقال به إنه فى نظر الشخص المتعلم **يكون** الأدب حياة **وتكون** الحياة أدبا . كما أن ثمة معنى سيئا يمكن أن تصدق به هذه العبارات نفسها وبوسعنا ، على الأقل ، أن نحاول ألا نخلط بين المادة واستخدام الكاتب لها .

والآن فإن باوند ، فى أكثر الأحيان ، «أصيل» بالمعنى الصائب لهذه الكلمة حينما يكون «قديما» بالمعنى المألوف لهذه الكلمة . ويكاد يكون من الابتذال أن نقول إن المرء لا يكون حديثا بالكتابة عن أوعية المداخن ، أو قديما بالكتابة عن علوم الحرب القديمة . من الحق أن أغلب الناس الذين يكتبون عن علوم الحرب القديمة لا يعدون أن يجمعوا عملات قديمة ، كما أن أغلب الناس الذين يكتبون عن أوعية المداخن لا يعدون أن يسكوا عملات جديدة . ولو أنه أمكن للمرء أن ينفذ حقا إلى حياة عصر آخر فسيكون فى الحقيقة نافذا إلى حياة عصره هو . فالشاعر الذى يفهم أجزاء التحصينات والفجوات الواقعة بينها يستطيع أن يفهم أوعية المداخن ، والعكس صحيح . إن بوسع بعض الناس أن يفهموا معمار كاتدرائية ألبى ، على سبيل المثال ، بأن ينظروا إليها على أنها مصنع للبسكويت . وبوسع أناس آخرين أن يفهموا مصنع البسكويت ، على أحسن نحو ، بأن يفكروا فى كاتدرائية ألبى .فالمسألة مجرد اختلاف ذاتى فى المنهج . إن الخلد يحفر ، والعقاب يحلق ، ولكن غايتهما واحدة ، وهى أن يوجدا .

إن من أبرز ما يكفل لباوند الأصالة الحقة التى لا نزاع عليها ، فيما أعتقد ، إحياؤه الشعر البروفنسالى والإيطالى الباكر . والذين يملون بروفنس باوند وإيطاليا باوند إنما هم أولئك الذين لا يستطيعون أن ينظروا إلى بروفنس وإيطاليا العصور الوسطى إلا على أنها قطع فى متحف ، وليست هذه هى الطريقة التى يراها باوند بها ، أو التى يجعل الآخرين يرونها بها . من الحق أن باوند يرى إيطاليا ، فيما يلوح لى ، من خلال بروفنس ، بينما أرى أنا بروفنس من خلال إيطاليا (والحقيقة الماثلة فى أنى جاهل تماما باللغة البروفنسالية ، باستثناء دزينة أبيات من دانتى ،لا صلة لها بهذا الموضوع) . غير أنه يراهما معاصرتين له ، أى أنه قد قبض على أشياء معينة فى بروفنس وإيطاليا باقية فى الطبيعة البشرية . ومن رأيى أنه يكون أكثر حداثة بكثير عندما يتناول إيطاليا وبروفنس منه عندما يتناول الحياة الحديثة . إن برتراند دى بورن عنده أشد حياة بكثير من مستر هيكاتومب ستيراكس (فى قصيدة «آداب العصر» Moeurs Contemporain) وعندما يتناول الأقدمين يستخلص ما هو حى أساسا ، أما عندما يتناول معاصريه فإنه لا يلحظ أحيانا إلا العارض . غير أن هذا لا يعنى أنه قديم النزعة أو طفيلى على الأدب . فإن بوسع أى دارس أن يرى أرنودانيل أو جويد وكاڤلاكانتى على أنهما شخصيتان أدبيتان ، ولكن باوند وحده هو الذى يستطيع أن يراهما كشخصين بقيد الحياة . إن الزمن ، فى مثل هذه الحالات ، لا يهم : فليس من المهم أن يكون ما تراه ، وتراه حقيقة ، ككائن إنسانى ، هو أرنودانيل أو بائع الخضر الذى تتعامل معه . إنها لا تعدو أن تكون مسألة الوسائل الملائمة لشعر معين ، وإنا لأكثر اهتماما بالغاية منا بالوسيلة .

وعلى ذلك فإنه ينبغى علينا ، فى قصائد باوند الباكرة ، أن ندخل فى حسباننا أولا : تأثير بعض أسلافه فى الشعر الإنجليزى ، وثانيا : تأثير الشكل وتأثير المضمون . غير أنه لا يمكن لأحد ، من ناحية أخرى ، أن يتأثر بالشكل أو بالمضمون دون أن يتأثر بالعنصر الآخر ، وإن تداخل المؤثرات لما لا يستطاع حله إلا جزئيا . فأى تأثير خاص لشاعر فى شاعر آخر إنما هو تأثير فى الشكل والمضمون معا . وربما كان الأول هو الأيسر تتبعا . ومن الواضح أن بعض قصائد باوند الباكرة متأثرة بتأثير بيتس التكنيكى ، وإنه لمن الأيسر أن نتتبع تأثير النظم البروفنسالى الدقيق والصعب عن أن نميز بين عنصر إعادة الإحياء الأصيل للبروفنسالية وعنصر الخيال الرومانتيكى المغرق الذى لم يكتسبه باوند من أرنو دانيل أو من دانتى ، وإنما من التسعينيات . غير أنه ينبغى أن نتذكر أن هذه الأشياء مختلفة ، سواء كنا كفؤا للقيام بهذا التحليل أو لم نكن .

وثمة فى ديوان «ردود» Ripostes الصادر فى ١٩١٢ تقدم مؤكد عما نجده فى ديوان «أقنعة» Personae الصادر فى ١٩١٠ ، وبعض الإيماءات إلى وجهة النظر فى هذه الفترة موجودة فى الملاحظات التى أعيد طبعها فى كتاب «رقصات وتقسيمات» (نويف ، ١٩١٨) ، تحت عنوان «نظرة إلى الوراء» وفى كلمة عن «دولمتش والشعر الحر Vers Libre» . وربما كانت أهم قصيدة فى هذه المجموعة هى نسخة باوند من قصيدة «المسافر البحرى» الأنجلو - سكسونية . إنها تمثل جديد ، تال للبروفنسالية ، وهى بهذا الوضع إعداد للترجمات عن الصينية ، «كاثاى» ، التى هى بدورها مرحلة ضرورية فى التقدم نحو «الأناشيد» التى لا تمثل أحدا غير باوند . وفى كل عمل باوند يوجد ما يمكن أن نسميه بالجهد الثابت نحو بناء تركيبى لأسلوب من الكلام . وفى كل من العناصر أو الخيوط يوجد شىء من باوند ، وشىء من شعراء آخرين لا يمكن أن يحلل أكثر من ذلك ، وتعمل هذه الخيوط على صنع جديلة واحدة ، ولكن الجديلة لم تكتمل بعد . والترجمةالجيدة التى من هذا النوع ليست مجرد ترجمة لأن المترجم إنما يقدم الأصل فيهامن خلال ذاته ، ويجد ذاته من خلال الأصل . ومرة أخرى ، فإننا فى تتبعنا لعمل باوند يجمل بنا أن نتذكر جانبين : فهناك جانب النظم الذى يمكن تتبعه من خلال المؤثرات الباكرة فيه ومن خلال عكوفه على البروفنسالية والإيطالية والأنجلو - ساكسونية ، وعلى الشعراء الصينيين ، وعلى بروبرتيوس ، وهناك جانب الشعور الشخصى الأعمق ، الذى لا يوجد دائما - على ما نعرف - فى قصائده ذات الإنجاز التكنيكى البالغ الأهمية . وهذان الأمران يجنحان ، مع الزمن ، إلى أن يتحدا ، غير أنهما فى القصائد التى نتحدث عنها كثيرا ما يكونان متميزين ، وفى بعض الأحيان متحدين على نحو ناقص . ومن هنا فإن من تؤثر فيهم البراعة التكنيكية أكثر ما تؤثر يرون فيها تقدما ثابتا. أما من يأبهون أكثر ما يأبهون للصوت الشخصى فيميلون إلى

الظن بأن شعره الباكر هو الأفضل . وليس فى هذين الرأيين ما هو رجيح تماما : ولكن أصحاب الرأى الثانى هم الأكثر خطأ . إن ديوان «ردود» Ripostes فيما أظن ، أشد شخصية من ديوانى «أقنعة» Parsonae و «تمجيدات» اللذين سبقاه . وبعض قصائد Lustra تواصل هذا التطور ، على حين لا يواصله البعض الآخر ، أما «كاثاى» و «بروبرتيوس» فأكثر أهمية على نحو مباشر من زاوية التكنيك كما هو الشأن فى «المسافر البحرى» . ولا يحدث أى اندماج مؤكد قبل أن نصل إلى «موبرلى» (وهى فيما أعتقد أفتن قصائده قبل «الأناشيد») وإنه ليجمل بالقارئ أن يقارن بعض القصائد القصيرة الجميلة فى ديوان «ردود» Ripostes بقصائد «أغان» Canzoni و «أقنعة» Personae و «تمجيدات» ، ذات التشويق التكنيكى الأشد تجليا ، وأن يقارنها - من ناحية أخرى بـ «مويرلى» . وفى الوقت نفسه ، نجد فى ديوان Lustra عدة أصوات ، ففى القصيدة الجميلة «قرب بريجور» من ديوان Lustra نسمع صوت براوننج . وهناك أيضا

وهناك فى قلعته ، تيريان ،

كانت تلك التى لم يكن لها أذنان ولا لسان إلا فى يديها ،

وقد مضى - آه مضى - لا يلمس ، ولا سبيل للوصول إليه !

هى التى ما كانت لتستطيع أن تعيش إلا من خلال شخص واحد ،

هى التى ما كانت لتستطيع أن تتحدث إلا إلى شخص واحد ،

وكل ما عدا ذلك فيها تغير متحول ،

حزمة مكسورة من المرايا ....

إن هذه الأبيات ليست لبراوننج ، أو لأى شخص غير باوند ، غير أنها لا تمثل باوند فى مرحلته النهائية ، لأن فى صياغتها الكثير مما كان يمكن أن ينشئه عدد كبير من الشعراء الجيدين . إنه شعر فاتن ، وهو أكثر «شخصية» من **كاثاى** ، ولكن بناء الجمل أقل دلالة ، وفى ديوانى «ردود» Ripostes و Lustra قصائد قصيرة كثيرة، أهون بناء من هذه القصيدة وإن كانت تعادلها تحريكا للمشاعر ، ونجد فيها أيضا أن «الشعور» أو «الحالة النفسية» ، أكثر تشويقا من طريقة الكتابة . (أما فى القصائد المثالية فإن هذين الأمرين يتعادلان فى التشويق . ولما كانا متعادلين فى التشويق فإنهما يكونان شائقين باعتبارهما شيئا واحدا لا شيئين) .

فتـــاة

لقد دخلت الشجرة يدى ،

وارتقت العصارة ذراعى ،

ونمت الشجرة فى صدرى –

وتحت ،

تنمو الأغصان منى ، كالأذرع .

شجرة أنت ،

طحلب أنت ،

أنت أزهار بنفسج تمر بها الريح .

طفل بالغ الارتفاع أنت ،

وكل هذا إنما يبدو حماقة فى نظر العالم .

فأنت ترى هنا أن «الشعور» أصيل ، بأحسن معانى هذه الكلمة ، ولكن الصياغة ليست «مكتملة» تماما لأن البيت الأخير إنما هو بيت كان من الممكن أن أكتبه أنا ، أو نصف دزينة من شعراء آخرين . ومع ذلك فإنه ليس بيتا «خاطئا » ومن المحقق أنى لا أستطيع أن أحسنه .

أما عن «كاثاى» فينبغى أن نوضح أن باوند هو مبتكر الشعر الصينى فى عصرنا . وتتجه شكوكى إلى أن كل عصر قد كان يعتنق ، وسيظل يعتنق ، أوهامه الخاصة عن الترجمات ، وهى أوهام ليست وهما خالصا رغم ذلك . فعندما ينقل شاعر أجنبى بنجاح إلى مصطلح لغتنا وعصرنا ، نعتقد أنه من خلال هذه الترجمة قد أمكننا حقيقة ، فى نهاية المطاف ، أن نحصل على الأصل . ولابد أن يكون الإليزابيثيون قد خالوا أنهم حصلوا على هوميروس من خلال (ترجمة) تشاپمان وعلى پلوتارك من خلال (ترجمة) نورث . ولما لم نكن من أبناء العصر الإليزابيثى فإننا لا نعتنق هذا الوهم ، وإنما نرى أن (ترجمة) تشاپمان أشد تمثيلا لتشاپمان منها لهوميروس ، وأن (ترجمة) نورث أشد تمثيلا لنورث منها لپلوتارك ، وكلاهما يبعد عنا بثلاثمائة عام . ونحن ندرك أيضا أن الترجمات الدراسية الحديثة ، لويب أو غيرها ، لا تعطينا ما كانت الترجمات التيودورية تعطيه . ولو أن تشاپمان أو نورث أو فلوريو حديثا ظهر لكان يجمل بنا أن

نعتقد أنه هو المترجم الحقيقي أو كان يجمل بنا ، بمعنى آخر ، أن نزجي إليه التحية المتضمنة في الاعتقاد بأن ترجمته شفيفة . ولاريب في أن الترجمات التيودورية كانت شفيفة في نظر أبناء ذلك العصر ، على حين أنها «نماذج فخيمة من النثر التيودوري» في نظرنا . ويكاد هذا المصير نفسه أن يحدث لباوند . فإن ترجماته – وهذا محك الامتياز – تلوح شفيفة ، ونحن نظن أنها أقرب إلى الصينية من ترجمات ليج مثلا . وإني لأشك في هذا : وأتنبأ بأنه في خلال ثلاثمائة عام ستعد «كاثاي» باوند «ترجمة ويندسورية» كما أن (ترجمات) تشاپمان ونورث تعد الآن «ترجمات تيودورية» : ولسوف تسمى (عن حق) «نموذجا فخيما من شعر القرن العشرين» أكثر مما ستسمى ترجمة . فعلى كل جيل أن يترجم لنفسه .

وهذا معناه القول بأن الشعر الصيني ، كما نعرفه اليوم ، إنما هو شيء ابتدعه إزرا باوند . وليس معناه القول بأن هناك شعرا صينيا في حد ذاته ينتظر مترجما مثاليا لا يكون إلا مترجما ، وإنما معناه أن باوند قد أثرى الشعر الإنجليزي الحديث مثلما أثراه فيتزجيرالد ، غير أنه على حين أن فيتزجيرالد لم ينتج إلا قصيدته الواحدة العظيمة نجد أن ترجمة باوند شائقة لأنها – بالإضافة إلى ذلك – مرحلة في تطور شعره . إن أناس اليوم ممن يحبون الشعر الصيني لا يحبون في الواقع – الشعر الصيني بأكثر مما نجد أن من يحبون الـ willow pottery والأبراج الصينية Chinesiche - Turms في مينيخ وكيو يحبون الفن الصيني . من المحتمل أن يكون الصينيون ، كالبروفنساليين والإيطاليين والسكسون ، قد أثروا في باوند ، لأنه لا يمكن لأحد أن يعكف بذكاء على مادة أجنبية دون أن يكون قد تأثر بها . ومن ناحية أخرى فمن المحقق أن باوند قد أثر في الصينيين والبروفنساليين والإيطاليين والسكسون – لا من حيث المادة في حد ذاتها an sich – فهذا ما لا سبيل إلى معرفته – وإنما من حيث المادة كما نعرفها .

إن النظر إلى عمل باوند الأصيل وترجماته ، منفصلين ، خطأ ، خطأ يتضمن خطأ أكبر عن طبيعة الترجمة . (قارن مقالته المسماة : «ملاحظات على الكلاسيين الإليزابيثيين» في كتاب **«رقصات وتقسيمات»** ، ص ١٨٦ وما بعدها) . ولو لم يكن باوند مترجما لسمق صيته كشاعر «أصيل» . ولو لم يكن شاعرا أصيلا ، لسمق صيته كـ «مترجم» . ولكن هذا كله خارج عن الموضوع .

إن من يتوقعون من أي شاعر جيد أن يتقدم من طريق إخراج سلسلة من الآيات الأدبية ، كل منها تشبه الأخيرة ، وغاية الأمر أنهاأكثر تطورا من كل ناحية ، إنما يجهلون ببساطة الظروف التي يتعين على الشاعر أن يعمل في ظلها ، وخاصة في

عصرنا . إن تطور الشاعر مزدوج . فهناك التراكم التدريجى للخبرة like a tantalus jar وقد لا يحدث إلا مرة كل خمس ، أو عشر سنوات ، أن تتراكم الخبرة لتكون كلا جديدا ، وتجد تعبيرها الملائم . غير أنه إذا أصر الشاعر على ألا يأتى دائما بما هو أقل من خير ما لديه ، وإذا أصر على أن ينتظر حدوث هذه التبلورات غير المتوقعة ، فلن يكون مستعدا لها عندما تأتى . إن نمو الخبرة مسألة لا شعورية ، وتحت الأرض ، إلى حد كبير ، بحيث لا يمكننا أن نسبر غور تقدمها إلا مرة كل خمس أو عشر سنوات . غير أنه ينبغى على الشاعر - في الوقت نفسه - أن يظل يعمل . ينبغى عليه أن يجرب ويختبر تكنيكه حتى يكون مستعدا - كآلة إطفاء حسنة التزييت - عندما يأزف أوان استخدامها بأقصى طاقة لها . على الشاعر الذى يرغب فى أن يستمر فى كتابة الشعر أن يظل يتدرب . وعليه أن يفعل هذا لا من طريق قسر إلهامه وإنما من طريق الصنعة الجيدة على المستوى الذى يتيحه عمل بضع ساعات كل أسبوع من حياته .

وينبغى لما قلته لتوى أن يكون مدخلا لا لترجمات باوند وإنما لفئة من قصائده يمكن أن نسميها الإبيجرامات . وهذه تنتشر فى مواضع متفرقة Passim من ديوان Lustra وقد أدرجت أغلبها فى هذه الطبعة . إنه ، بطبيعة الحال ، على معرفة بمارتيال ، فضلا عن كتاب الإبيجرامة فى «المنتخبات اليونانية» . وبين «محبى الشعر» فى وقتنا الحاضر ما زال تذوق مارتيال أندر من التذوق (الصادق) لدريدن : وما لا يدركه «محبو الشعر» هو أن حصرهم للشعر فى نطاق «الشاعرى» إنما هو قيد حديث من صنع العصر الرومانتيكى : فقد استقر رأى العصر الرومانتيكى على أن قسما كبيرا من النثر شعر (رغم أنى أجرؤ على القول بأن بيرتون وبراون ودى كوينسى ، وسائر معبودى الرومانسيين الداعين إلى النثر الشاعرى ، كانوا يفترضون أنهم إنما يكتبون نثرا) . وعكس ذلك استقر رأيه على أن قسما كبيرا من الشعر نثر (عندى أن بوب يكتب شعرا، وأن جيرمى تيلور يكتب نثرا) . ولا يجمل بالقارئ أن يتسرع فى أن يقرر ما إذا كانت إبيجرامات باوند «ناجحة» ، لأنه يجمل به أولا أن يفحص روحه ليتبين ما إذا كان بمستطاعه أن يستمتع بأحسن الإبيجرامات على أنها شعر . (إن مختارات ماكيل من «المنتخبات اليونانية» جديرة بالإعجاب ، لولا أنها مختارات : أى أنها تجنح إلى كبت عنصر الفطنة ، عنصر الإبيجرامة ، فى الكتاب الذين اختارهم) . على القارئ الذى لا تعجبه إبيجرامات باوند أن يتأكد تماما من أنه لا يقارنها بقصيدة **«أنشودة إلى عندليب»** قبل أن يدينها . وخير ما يستطيع أن يفعله هو أن يحاول تقبلها على أنها جنس أدبى فريد ، وأن يقارن بعضها ببعض - حيث أن من المحقق أن بعضها خير من بعض ، وقد حذفت واحدة عن مستر تشسترتون - قبل أن يقارنها بأى شىء آخر .

ليس هناك من هو مؤهل للحكم على الشعر إلى أن يتبين أن الشعر أقرب إلى «النظم» منه إلى الشعر المنثور .

ولست على استعداد لأن أقول بأنى أتذوق الإبيجرامات ، فمن المحتمل أن يكون ذوقى أشد رومانتيكية من أن يسمح لى بذلك . وكل ما أنا منه على يقين هو أن إبيجرامات باوند ، إذا قورنت بأى شيء فى عصرنا من نوع مشابه ، هى الأفضل على وجه التحقيق . وأنا أيضا على يقين من هذا : إن انشغال باوند بالترجمات والشروح ، وبأشكال النظم الجاد الأهون شأنا ، إنما هو دليل على نزاهة غرضه . فليس بوسع المرء أن يكتب شعرا طوال الوقت ، وعندما لا يستطيع المرء أن يكتب شعرا فإن من الأفضل أن يكتب ما يعرف أنه نظم ، ويجعله نظما جيدا ، عن أن يكتب نظما رديئا ، ويقنع نفسه بأنه شعر جيد . إن إبيجرامات باوند وترجماته تمثل ثورة على الموروث الرومانتيكى الذى يصر على أن يكون الشاعر ملهما دائما ، والذى يسمح للشاعر بأن يقدم نظما رديئا على أنه شعر ، وإن كان ينكر عليه الحق فى أن يكتب نظما جيدا إلا أن يعد شعرا عظيما .

وستكون هذه المقدمة قد أدت الغرض منها إذا كانت قد أوضحت للقارئ هذه النقطة : إن عمل الشاعر يمكن أن يتقدم على طول خطين على رسم بيانى متخيل : فأحد هذين الخطين هو جهده الواعى والمستمر من أجل بلوغ الامتياز التكنيكى ، أى تطوير أداته باستمرار من أجل اللحظة التى يكون لديه فيها ما يريد حقيقة أن يقوله . والخط الثانى هو مجرد تطوره الإنسانى العادى وتجميعه وتمثله للخبرة (وليست الخبرة بالأمر الذى يسعى إليه ، وإنما هى لا تعدو أن تتقبل نتيجة لفعل ما نريد حقيقة أن نفعله) . وبالخبرة أعنى نتائج القراءة والتأمل ، والاهتمامات المختلفة من كل الأنواع ، والاتصالات والمعارف فضلا عن العواطف والمغامرات . وبين حين وآخر قد يتقارب الخطان لدى ذروة عالية بحيث نحصل على آية أدبية ، ومعنى هذا أن يكون تراكم الخبرة قد تبلور ليشكل مادة فنية ، وتكون سنوات العمل فى التكنيك قد أعدت وسيطا ملائما فينتج شيء لا يمكن التفرقة فيه بين الوسيط والمادة ، وبين الشكل والمضمون . ولا ينبغى لمثل هذا الكلام شبه المجازى أن يطبق حرفيا أكثر مما ينبغى . ذلك أنه حتى لو أمكن تطبيقه على عمل جميع الشعراء فإن عمل كل شاعر فرد خليق بأن يكشف عن بعض الانحراف عنه . وأنا لا أثبته هنا إلا كمدخل إلى عمل **بعض** الشعراء ، ومن بينهم باوند . إنه خليق بأن يساعدنا على تحليل عمله ، وعلى أن نفرق فى عمله بين ما هو من أول وثانى وثالث درجات الحدة ، وعلى أن نتذوق قيمة الدرجات الأدنى .

وعند هذه النقطة قد يثار هذا الاعتراض : حتى لو كان هذا الوصف للعملية صحيحا ، فهل يحق للشاعر أن ينشر أى شيء من عمله إلا أن يتحقق فيه اتحاد بين

كمال الشكل ودلالة الشعور ، أى شىء غير أفضل ما لديه ؟ وثمة إجابات متنوعة عن هذا الاعتراض ، نظرية وعملية فى آن واحد . ومن أبسطها أنك إذا طبقته فينبغى عليك أن تطبقه من ناحيتين ، وستكون النتيجة هى مراقبة قسم أكبر من الأعمال المنشورة لأغلب الشعراء الذين يحظون بالقبول . وقد يلغى أيضا عدة شعراء ممتازين تمام الإلغاء . ولم ألتق طوال حياتي إلا بأناس بالغى القلة ممن يأبهون للشعر حقيقة وهؤلاء القليلون ، حين تتوافر لديهم المعرفة (حيث أنهم يكونون ، فى بعض الأحيان ، أميين تماما) ، يعرفون كيف يأخذون من كل شاعر ما يستطيع أن يعطيه ، ولا يرفضون إلا أولئك الشعراء الذين ، مهما يكن من شأن ما يعطونه ، يدعون دائما أنهم يعطون **أكثر** مما لديهم : وهؤلاء الأشخاص القادرون على التمييز يتذوقون عمل بوب ودريدن (ومن المحقق أنه يمكن القول ، فى عصرنا ، بأن الشخص الذى لا يستطيع أن يستمتع ببوب كشعر ، لا يفهم أى شعر فيما يحتمل . وأذكر ، بهذه المناسبة ، أن باوند حثنى ذات مرة على أن أقضى على ما خلته مجموعة ممتازة من الأبيات الزوجية إذ قال : «إن بوب قد فعل هذا على نحو بالغ الجودة إلى الحد الذى لا يمكنك معه أن تفعله على نحو أفضل ، وإذا كنت تقصد به أن يكون برلسكا ، فمن الأفضل لك أن تخفيه ، لأنك لا تستطيع أن تحاكى بوب محاكاة ساخرة إلا إذا كنت تستطيع أن تنظم شعرا أفضل مما ينظمه بوب – وأنت لا تستطيع أن تفعل ذلك») . لقد وصفت لتوى العلاقة بين التطور التكنيكى للشاعر وتطوره الشخصى على أنهما منحنيان فى رسم بيانى أحيانا ما يلتقيان . غير أنه يجمل بى أن أذكر أن هذا التعبير المجازى خداع إذا هو جعلك تظن أن الشيئين مختلفان تماما . ولو أننا لم نعرف إلا الشعر «الكامل» لما عرفنا إلا أقل القليل عن الشعر ، وليس بمقدورنا حتى أن نحدد من هم «أعظم» إثنى عشر ، أو ستة أو ثلاثة ، أو اثنين ، من الشعراء . غير أننا لو كنا نحب الشعر حقيقة فسنعرف – وينبغى أن نعرف – كل درجاته . ولن نأبه للتفرقة بين التكنيك والشعور – وهى تفرقة تحكمية وأولية بالضرورة – وإنما نحن سنكون قادرين على أن نتذوق ما هو جيد فى بابه . وسنكون قادرين على أن نتذوق تلاقى القمم واندماج المادة والوسائل والشكل والمضمون على أى مستوى . وسنتذوق أيضا كلا من الشعر الذى يتفوق فيه الامتياز التكنيكى على تشويق المضمون والشعر الذى يتفوق فيه تشويق المضمون على التكنيك .

وفى هذا الديوان تجد شعرا من هذه الأنواع الثلاثة . ففى بعض قصائده أعتقد أن المضمون أهم من وسائل التعبير ، وفى قصائد أخرى أعتقد أن وسائل التعبير هى الشىء المهم ، وثمة قصائد أخرى تجمع بين هذين النوعين . وسيجد أغلب الناس أشياء يحبونها فى هذا الكتاب ، وأشياء لا يحبونها . أما الذين يحبون الشعر ، وقد

دربوا أنفسهم على أن يحبوه ، فهم وحدهم الذين سيحبونه كله . وليس هناك كثيرون من هذا النوع الأخير .

إن أقصى تقارب بين الشكل والشعور فى شعر باوند – وأعنى بذلك أكثر نماذج التطابق بينهما استمرارا – هو ما أجده فى قصائده المسماه **«الأناشيد»** التى لا أستطيع أن أقول عنها سوى القليل حيث أنه لم يؤذن لى بأن أطبعها فى هذا الكتاب (وهى ، على الأقل ، القصيدة الوحيدة «على بعض الطول» لأى من معاصريى التى أستطيع أن أقرأها باستمتاع وإعجاب . وهى ، على أقصى تقدير ، أكبر مما أستطيع أن أتناوله فى هذه المقالة : كما أنها – على أية حال – معين يستطيع الشعراء الشبان أن ينقبوا فيه ، وعلى أية حال فإن اختلافى مع «فلسفتها» مسألة أخرى) . أما عن محتويات هذا الكتاب فإنى لعلى يقين تام من **«مويرلى»** ، إذا كنت على يقين من شىء . وقد حذفت قصيدة واحدة طويلة ، قد كان مستر باوند نفسه بحيث يدرجها ، هى قصيدة **«آية توقير لسكستوس بروبرتيوس»** . لقد شككت فى تأثيرها فى القارئ الذى لا يعرف عن موضوعها شيئا ، حتى مع ما أستطيع أن أقوله عنها . ولئن لم يكن القارئ الذى لا يعرف عنها شيئا عالما بالكلاسيات فلن يفهم شيئا منها . أما إذا كان عالما بالكلاسيات فيستساءل عن السبب فى أنها لا تتمشى مع أفكاره ما ينبغى أن تكون عليه الترجمة . إنها ليست ترجمة وإنما هى شرح ، أو الأصدق أن يقال (لمن يعرف شيئا عن الموضوع) إنها **قناع Personae** . وهى أيضا نقد لبروبرتيوس ، نقد يلح – بطريقة بالغة التشويق – على عنصر من الفكاهة والتورية الساخرة والتهكم فى بروبرتيوس فات ماكيل وغيره من الشراح . وإخال أن باوند مصيب من الناحية النقدية ، وأن بروبرتيوس كان أشد تمدينا مما أقر به أغلب شارحيه . ومع ذلك لاح لى أن من الأفضل عدم إدراج القصيدة – رغم أنها دراسة فى النظم بالغة التشويق وواحدة من المقدمات الضرورية لـ «الأناشيد» . وقد شعرت بأن قصيدة «آية توقير لبروبرتيوس» خليقة بأن تمثل صعوبات فى نظر كثير من القراء : لأنها ليست «ترجمة» بما فيه الكفاية ، ولأنها من ناحية أخرى «ترجمة» بالقدر الذى لا يجعلها مفهومة لأى إنسان إلا أن يكون دارسا كفؤا لشعر باوند [(١)] .

قد يبدو من الغريب أننى أعلق كل هذه الأهمية على قصيدة **«هيوسلوين مويرلى»** . ولكنها تلوح لى قصيدة عظيمة . فأنا ، من ناحية ، أدرك أن نظمها أشد براعة من نظم

(١) إنها ، فى رأيى ، نقد لبروبرتيوس أفضل من نقد مسيو بندا له فى كتابه المسمى **بروبرتيوس Properce** – وألاحظ ، عرضا ، أن مستر باوند هو الذى قدم بندا إلى إنجلترا وأمريكا .

أى من القصائد الأخرى فى هذا الكتاب ، وأكثر تنوعا . وأنا لا أدعى أنى أعرف عن النظم أكثر مما يعرفه نجارى عن المصنوعات الخشبية ، أو ما يعرفه نقاشى عن المرض . غير أنى أعرف جيدا أن الخشونة والسذاجة naiveté الظاهريتين فى نظم **«موبرلى»** وتقفيتها إنما هما النتيجة الحتمية لسنوات كثيرة من العمل الشاق . وإذا أنت لم تستطع أن تتذوق براعة قصيدة **«التافورتى»** فلن يكون بوسعك أن تتذوق بساطة قصيدة **«موبرلى»** . ومن ناحية أخرى يلوح لى أن القصيدة – عندما تلاحظ البراعة والتنوع العظيم لنظمها ، وهو نظم رجل يعرف طريقه – وثيقه إيجابية من وثائق الحساسية . إنها مليئة بخبرة رجل معين فى مكان معين فى زمن معين ، وهى أيضا وثيقة حقبة زمنية . إنها مأساة وملهاة حقة ، وهى – بأحسن معانى عبارة أرنولد البالية – «نقد الحياة» .

وددت لو كان من الملائم والمسموح به لى أن أتقدم إلى مناقشة **«الأناشيد»** وفلسفة باوند ، غير أنه ليس من المستحسن ، على أية حال ، أن أجهر بهذه الأمور إلا لمن يتقبلون شعره كما أتقبله .

وينبغى على أن أكرر أنه على الرغم من أن هذه الطبعة لا تختلف عن مجموعة المستر باوند إلا من ناحية واحدة مهمة – هى حذف قصيدة **«سكستوس بروبرتيوس»** – فإن مسئوليتها تقع بأكملها على . وما زال مستر باوند غير مقر للقصائد التى أضفتها ، ومن ثم فقد عزلت فى نهاية هذا الكتاب . ومن ناحية أخرى فإنى لم أحذف أى قصيدة لا لشىء إلا لأنها لم ترقنى . لقد حذفت قصيدة **The Goodly fere** لأنها نالت من الذيوع أكثر بكثير مما تستحق ، وقد تشتت بعض القراء عن أعماله الأفضل فى تلك الفترة نفسها . وحذفت عددا بسيطا من الإبيجرامات والترجمات لا لشىء إلا لأركز الانتباه على أفضل نماذج هذا النوع . وحذفت **«بروبرتيوس»** لأنه يلوح لى أن من الأفضل للقارئ أن يكون رأيه فى شعر باوند قبل قراءة تلك القصيدة أو قراءة **«الأناشيد»** . ويمكن أن تقرأ قصيدة **«بروبرتيوس»** فى ديوان **«أقنعة» Personae** الصادر فى أمريكا عن دار بونى آند ليفرايت ، أو فى ديوان باوند المسمى **«لماذا أحب الفقراء» Quia Pauper Amavi** الذى نشرته مطبعة ذى إيجوست ، ثم أخذته الشركة التى كانت تعرف آنذاك باسم فيبر آند جوير . أما «مسودة ستة عشر أنشودة للبدء فى قصيدة على بعض الطول» ، فقد نشرتها – فى طبعة محدودة – مطبعة ذا ثرى ما وننتز فى باريس .

حاشية (١٩٤٨)

مازالت هذه المقدمة التى كتبت منذ عشرين عاما مضت تلوح لى وافية بالغرض منها على نحو أفضل مما تستطيع أن تقوم به مقدمة جديدة لنفس هذه المنتخبات من القصائد . وليس بوسع من عاصر مؤلف **«الأناشيد»** الأخيرة أن يغير من مقدمة كتبها عندما كان معاصرا لمؤلف **Lustra** و **«هيوسلوين موبرلى»** . ومن المحقق أنى خليق الآن بأن أعبر ، فى حذر أقل ، عن إعجابى بقصيدة **«أية توقير لسكستوس بروبرتيوس»** ولكن مثل هذه التغيرات فى الرأى لا تكفى لتتطلب مقدمة جديدة لإعادة طبع ديوان حذفت القصيدة منه . وليس هناك مجال لـ «مختارات» جديدة : فإن القصائد الباكرة الكاملة ستغدو ضرورية عندما تكتمل **«الأناشيد»** . وفى عمل أى شاعر كبير لا يكرر نفسه يكون الجزء الباكر ضروريا لفهم الجزء التالى والجزء التالى ضروريا لفهم الجزء الباكر غير أنه إلى أن يتم جمع أعمال باوند الكاملة يظل هناك مجال لاختيار مجموعة من القصائد الباكرة ، حتى «موبرلى» ، وبما فى ذلك تلك القصيدة .

من « تصدير »
(١٩٢٨)

(من تصديره لكتاب إدجار آنسل موورار «هذا العالم الأمريكى» ، لندن ، الناشر : فيبر وجوير ١٩٢٨) .

من الواضح أن السيد موورار قد تأثر بقراءته سبنجلر ، ولكنه أكثر تعقلا من أن يلزم نفسه إما بجبرية سبنجلر التشاؤمية أو بجبرية ولزوشو التفاؤلية (ولكن تفاؤلية ولزوشو تكتسب ، ببطء ، لونا أقتم) .

من « تصدير الناشرين »
(١٩٢٨)

(من تصديره لكتاب جيمز ب. كونولى «صيادو الضفاف» ، الناشر : فيبر وجوير ، لندن ١٩٢٨) .

إن أى امرئ قرأ كتاب السيد كپلنج «قباطنة شجعان» خليق أن ينتشى بهذه القصص الحقيقية عن مغامرات صيادى جلوستر .

تصدير (*)

(١٩٣٠)

لست مقتنعا ، بحال من الأحوال ، بأن قصيدة من نوع «أناباس» تتطلب تصديرا على الإطلاق . فالأفضل هو أن تقرأ قصيدة كهذى ست مرات ، وأن تستغنى عن التصدير . غير أنه عندما تقدم قصيدة على شكل ترجمة فإن الذين لم يسمعوا بها قط يميلون – كما هو طبيعى – إلى أن يتطلبوا شهادة عنها . وهآنذا أتقدم بشهادتى فيما يلى :

لقد صارت **«أناباس»** قصيدة معروفة لا فى فرنسا وحدها وإنما فى بلدان أخرى من أوربا . ومن أفضل المداخل إلى القصيدة تلك المقدمة التى كتبها المرحوم **هوجوفون هو فمانشتال** ، والتى تشكل تصديرا لترجمتها الألمانية (١) . وثمة مقدمة أخرى بقلم **فاليرى لاربو** ، تشكل تصديرا للترجمة الروسية (٢) . كذلك ظهرت كلمة مفيدة عنها بقلم لوسيان فابر فى مجلة «نوفيل ليترير» **(الآداب الجديدة)** (٣) Nouvelles Littéraires .

وعن نفسى أقول : إنه ما إن وجه نظرى إلى القصيدة صديق أثق بذوقه حتى لم تعد بى حاجة إلى تصدير . لم أكن بحاجة إلى أن يقال لى ، بعد قراءة واحدة لها ، إن كلمة **«أناباسيس»** لا تنطوى على إشارة خاصة إلى **إكزنوفون** ، أو رحلة العشرة آلاف ، ولا إشارة خاصة إلى آسيا الصغرى ، وإنه لا سبيل لرسم خريطة توضح ما شهدته من هجرات . ذلك أن مستر برس إنما يستخدم كلمة **«أناباسيس»** بنفس المعنى الحرفى الذى استخدمها به إكزنوفون نفسه . فالقصيدة سلسلة من صور الهجرة ، وفتح مساحات واسعة فى برارى آسيا ، وتدمير وتأسيس المدن والحضارات مما ينطبق على أى أجناس ، أو حقب ، فى الشرق القديم .

(*) تصديره لترجمته لقصيدة سان جون برس «أناباسيس» فيبر آند فيبر ، لندن ، ١٩٥٩ .

(١) انظر ص ٨٤ .

(٢) انظر ص ٨٠ .

(٣) انظر ص ٨٨ .

وقد يكون لي ، فيما أثق ، أن أستعير من مستر فابر فكرتين قد تكونان مفيدتين للقارئ الإنجليزي ، وأولاهما أن أي غموض في القصيدة ، عند القراءات الأولى لها ، إنما يرجع إلى إخفاء «حلقات في السلسلة» والمواد الشارحة والواصلة ولكنه لا يرجع إلى انعدام اتساق ، أو حب للكتابة الرمزية . وعلة مثل هذا الاختصار في المنهج هي أن تتابع الصور يتوافق ويتركز في انطباع واحد عميق بمدنية همجية . على القارئ أن يدع الصور تتساقط في ذاكرته واحدة في أثر واحدة ، دون أن يتساءل عن معقولية أي منها ، لحظتها : بحيث ينجم تأثير كلي في نهاية المطاف .

ليس في مثل هذا الاختيار لتتابع الصور والأفكار شيء من العماء .

ثمة منطق للخيال كما أن ثمة منطقا للتصورات . والذين لا يتذوقون الشعر يجدون من الصعب دائما أن يفرقوا بين النظام والعماء في ترتيب الصور ، وحتى أولئك الذين يمكنهم تذوق الشعر لا يستطيعون أن يعتمدوا على انطباعاتهم الأولى . وأنا لم أقتنع بنظام المستر برس التخيلي إلى أن قرأت قصيدته خمس أو ست مرات . وإذا كان مثل هذا الترتيب للصور يتطلب ، فيما أرى ، «تشغيلا أساسيا للذهن» لا يقل عما يتطلبه ترتيب حجة ، فلنا أن ننتظر من قارئ القصيدة أن يبذل على الأقل من المجهود ما يبذله محام يقرأ حكما هاما على قضية معقدة .

وأنا أشير إلى هذه القصيدة كقصيدة . إنه ليكون من الملائم أن يكون الشعر منظوما دائما – سواء كان منبورا ، أو قائما على التتبيع ، أو على حجم المقاطع – ولكن ذلك ليس هو الواقع ، فالشعر قد يكتب ، داخل حد محدد من أحد الجوانب ، في أي نقطة على طول خط تكون حدوده الشكلية هي «النظم» و «النثر» . وبدون أن أقدم أي نظرية معممة عن «الشعر» و «النظم» و «النثر» فقد يكون لي أن أقول إن الكاتب باستخدامه مناهج مقصورة على الشعر -- مثلما يفعل المستر برس – يتمكن أحيانا من أن يكتب شعرا فيما يدعى بالنثر . ويستطيع كاتب آخر ، إذا هو عكس العملية ، أن يكتب نثرا عظيما بالنظم . وثمة صعوبتان بالغتا البساطة وإن تعذر التغلب عليهما في أي تعريف لـ «النثر» و «الشعر» . فالصعوبة تتمثل في أن لدينا ثلاثة مصطلحات حيث نحتاج إلى أربعة . إن لدينا كلمتي «نظم» و «شعر» من ناحية وكلمة «نثر» من ناحية أخرى . والصعوبة الثانية نابعة من هذه الأولى : فإن هذه الكلمات تتضمن تقييما في بعض السياقات على حين لا تتضمنه في السياقات الأخرى . إن كلمة «الشعر» تقدم تفرقة بين النظم الجيد والنظم الردئ ، غير أننا لا نملك كلمة واحدة تفصل بين النثر الردئ والنثر الجيد . والحق أن قسما كبيرا من النثر الردئ إنما هو نثر شعري . على حين أن قسما بالغ الضآلة من النظم الردئ ردئ لأنه يجنح إلى النثرية .

بيد أن **«أناباس»** شعــر ، فسلاسلها ، ومنطـق صـورها ، ينتميـان إلى الشعـر لا
لنثر . وعلى ذلك - حيث أن الأمرين ، على الأقل ، وثيقا الالتحام - فإن **خطابتها**
ن نبراتها ووقفاتها ، مما يتجلى جزئيا فى علامات ترقيمها وفراغاتها ، إنما تنتمى
لشعر لا النثر .

والملحوظة الثانية لمستر فابر إنما هى ملحوظة قد يكون لى أن أستعيرها من أجل
ئ الإنجليزى . إنها تلخيص تجريبى لحركة القصيدة . وهى خطة ربما أرشدت
ئ بعض الشئ عند قراءته الأولى للقصيدة . أما عندما لا يعود بحاجة إليها
طيع أن ينساها . إن عناوين الأقسام العشرة للقصيدة هى كما يلى :

١ - وصول الفاتح إلى موضع المدينة التى سيؤسسها .

٢ - تحديد جدرانها التى تعيّن حدودها .

٣ - استشارة النبؤات .

٤ - تأسيس المدينة .

٥ - التوق إلى فتح عوالم جديدة .

٦ - خطط الإنشاء وملء الصناديق .

٧ - قراره القيام بحملة جديدة .

٨ - المسيرة عبر يباب الصحراء .

٩ - الوصول إلى حدود أرض عظيمة .

١٠ - الأمير - المحارب يستقبل بعلامات التكريم والاحتفالات . ويستريح برهة
، سرعان ما يتوق إلى أن يواصل السير من جديد ، ومعه الملاح فى هذه المرة .

وإنى لأعتقد أن هذا هو كل ما أحتاج إلى أن أقوله عن قصيدة برس **«أناباسيس»**
أعتقد أن هذه قطعة من الكتابة لها من الأهمية ما لأعمال چيمز چويس الأخيرة ،
فى مثل قيمة **«أنا ليفيا بلورا بل»** وهذا تقدير سامق بالتأكيد .

تبقى كلمتان أريد أن أضيفهما : إحداهما عن المؤلف ، والأخرى عن الترجمة .
ؤلف هذه القصيدة هو ، حتى بأكثر المعانى عملية ، حجة فى الشرق الأقصى ،
عاش فيه كما عاش فى المناطق المدارية . أما عن الترجمة ، فإنها ما كانت لتكون
بية إلى الحد الذى هى عليه لولا تعاون المؤلف معى إلى الحد الذى يجعله يكاد
، قد اضطلع بنصف عبء الترجمة . وأستطيع أن أشهد بأنه ذو معرفة مرهفة
، وحميمة باللغة الإنجليزية ، إلى جانب تمكنه من لغته .

كلمة الطبعة المنقحة

(١٩٤٩)

منذ نشر نص «أناباس» لأول مرة ، ومعه ترجمتي ، منذ تسعة عشر عاما ، أدت هذه القصيدة وغيرها من قصائد المؤلف إلى اتساع نطاق شهرته خارج حدود بلاده . فإن جون برس اسم معروف ، فيما إخال ، لكل شخص يهتم اهتماما جديا بالشعر المعاصر في أمريكا . وعلى ذلك فقد لاح أنه أن الأوان لتنقيح هذه الترجمة وتحريرها .

وعندما قمت بهذه الترجمة لم يكن سان جون برس معروفا على نطاق واسع خارج فرنسا ولم يعن المترجم آنذاك – ربما لأنه كان يقدم القصيدة إلى جمهور يتحدث الإنجليزية – بالأداء الدقيق للعبارات ، هنا وهناك قدر ما عنى بنحت عبارات في الإنجليزية تكون لها قيمة مساوية . بل أنه ربما يكون قد ترخص في الترجمة من أجل الأصالة ، وأقحم مصطلحه الخاص بين المؤلف والقارئ في بعض الأحيان . غير أني (لأعود إلى ضمير المتكلم) رفضت دائما نشر الترجمة إلا على هذه الصورة ، في مواجهة **en regard** النص الفرنسي . والهدف الوحيد منها هو أن تعين القارئ المتحدث بالإنجليزية الذي يريد أن يتناول النص الفرنسي . إن منهج المؤلف وتركيب جمله وإيقاعاته تتسم بالأصالة ، ومصطلحه اللفظي يشتمل على بعض الكلمات غير المألوفة ، ولهذا فربما ظل في مستطاع الترجمة أن تؤدي الغرض منها ، غير أني شعرت عند هذه المرحلة بأن ما نحن بحاجة إليه إنما هو مزيد من الإخلاص للمعنى الدقيق ، وترجمة أقرب إلى الحرفية . وعلى هذا فإني لم أصوب الحريات التي استبحتها لنفسي فحسب ، وإنما أيضا عدة أغلاط وأخطاء مؤكدة – وعند قيامي بعملية التنقيح هذه اعتمدت اعتمادا كبيرا على توصيات المؤلف الذي مكنه تزايد معرفته باللغة الإنجليزية من ملاحظة أغلاط لم تلاحظ قبل ذلك ، كما اعتمدت على مساعدة مستر جون هيوارد الذي أود أيضا أن أنوه بفضله .

كلمة الطبعة الثالثة

(١٩٥٨)

التغيرات التى أدخلت على النص الإنجليزى لهذه الطبعة قد قام بها المؤلف نفسه ، وهى تجنح إلى أن تجعل الترجمة أقرب إلى الحرفية مما كانت عليه فى الطبعات السابقة .

مقدمة(*)

(١٩٣٠)

احتجت إلى وقت طويل لكى أدرك مبرر ما يدعوه مستر ويلسون نايت «التفسير» ، وفى شكيتى السابقة أرانى على استعداد للإقرار بوجود عناصر من التحيز الصرف إلى جانب بعض العناصر التى أدافع عنها . فأنا قد ظللت أعتقد على الدوام لا أن شكسبير ليس بالشاعر الفلسفى ، بالمعنى الذى كانه دانتى ولوكريتيوس فحسب ، وإنما أيضا – وهو ما قد يكون من الأسهل نسيانه – أن الشعراء «الفلسفيين» ، كدانتى ولوكريتيوس ، ليسوا فى الواقع فلاسفة البتة . إنهم شعراء قدموا لنا المعادل الوجدانى والحسى لنسق فلسفى محدد أقامه فيلسوف – حتى على الرغم من أنهم قد يستبيحون لأنفسهم بعض الحرية فى تقديم هذا النسق . والقول بأن شكسبير ليس شاعرا فلسفيا كهؤلاء ليس فيه ما هو بالغ الإدهاش أو الأهمية . والأجدر من ذلك بالذكر هو أن أوضح أن فكرتى عن دانتى أو لوكريتيوس ، باعتبارهما يقدمان لنا «المعادل الوجدانى» لنسق فلسفى عبر عنه شخص آخر غيرهما ، إنما هى فكرة لا ينبغى الإلحاح عليها إلى الحد الذى يجعلنا نبحث عن تواز يسير نقطة بنقطة ، كما كان الشأن فى نظرية العقل والبدن القديمة . إن لدى الشاعر شيئا يقوله ، وليس من الضرورى حتى أن يكون مضمرا فى النسق ، شيئا يقع فوق ووراء الجمال اللفظى . ،بمعنى آخر ، فإن نموذج القورينى أو المدارس (الفلسفية) ليس هو كل نموذج البساط الذى نجده عند لوكريتيوس أو دانتى . فهذا الجزء الآخر من النموذج إنما هو شئ موجود فى عمل شعراء آخرين عظماء غير أولئك الشعراء «الفلسفيين» – وأنا أقول شعراء آخرين ، ولكنى لا أقول جميع الشعراء – وإلا تضمن ذلك استبعادا لهوارس أو دريدن أو مالرب . وهو موجود أيضافى عمل بعض (ومرة أخرى زا أقول كل) أعاظم الروائيين : وبالتأكيد عند جورج اليوت ، هنرى چيمز الذى منح هذه العبارة ذيوعها . وفى مجال هذا النوع من «النموذج» فإن أكثر أنماطه تنيقا واتساع مدى ، وربما استعصاء على الفهم أيضا ، إنما هى مسرحيات شكسبير . فهند دانتى يتداخل النموذج ، أساسا ، مع النموذج المنهجى الذى اختطه لنفسه ، ويكمن السر والانفعال فى محاولة تتبع علاقاته واختلافاته – إنها العلاقة والتنويعات الشخصية ، على نحو

(*) مقدمته لكتاب «عجلة من نار» تأليف ج. ويلسون نايت ، ميثوين ، لندن ١٩٦٠ .

آخر ، بين عقيدة الحب التوماوية مثلا والموروث الشعرى البروفنسالى ، وخبرة دانتى المباشرة بتحوراتها الناتجة عن مؤثرات فلسفية وأدبية . غير أن النموذج الفلسفى عون أكثر مما هو عائق ، ومن المحقق أنه قبلى **a priori** . أضف إلى ذلك أن دانتى ، فى نوع الشعر الذى كان يكتبه ، كان يفعل بمادته ما يريده بالضبط : على حين أن الضرورات العملية التي تلح على كاتب مسرحي سيئ الأجر ، أو مسل شعبى ، أو ممثل أحيانا ، أو مخرج مشغول أحيانا أخرى ، لن تؤتى من أثر سوى أن تشوش الأمور علينا فى دراستنا لشكسبير . ومرة أخرى نجد أن النسق الفلسفى ، فى حالة دانتى ، يمنحنا نوعا من المعيار **للوعى** ، ورسالته إلى كان جراند تؤكد ذلك ، كما أنه فى حالة كاتب أدنى منه ، وإن لم يكن يقل عنه أصالة فى صنع النماذج ، هو هنرى چيمز ، نجد مسبارا للوعى فى قربه منا زمانيا وحضاريا ، وفى المؤلفين الذين درسهم ، وانصباب نقده بصفة دائمة على عمله . غير أننا فى حالة شكسبير نلوح كمن يتحرك فى جو من الظلمة السيمرية ، فظروف حياته ، والظروف التى كان الفن الدرامى ممكنا آنذاك فى ظلها ، تلوح أبعد عنا حتى أكثر من بعد ظروف دانتى . ونحن لا نجرؤ على أن نتناوله على أنه منفصل تماما عن معاصريه من الكتاب المسرحيين مثلما يمكننا أن نعزل دانتى إلى حد كبير . إننا نرى معاصريه ، أساسا ، على أنهم كتاب بالأجرة ، مشغولون ، ذوو عبقرية مشوشة ، يتقاسمون حسا خاصا بالمزاج المأسوى ، وهذا الحس ، على ما هو عليه ، يندمج بمجرد الحس بما يريده الجمهور . إنهم يربكونها بالحقيقة الماثلة في أن ما يلوح ، لأول مرة ، «فلسفتهم فى الحياة» يسفر أحيانا عن شئ لا يعدو أن يكون انتزاعا موفقا – وإن كان لا يعرف الحياء – لقطعة من أى كاتب تقريبا ، كالقطع التى انتزعها **تشابمان** من إرازموس ، ومن المحقق أن هذه عادة يشاركهم فيها **شكسبير** . فإن له نسخته من **مونتينى** ، ومن **سنيكا** ، ومن **ماكيافيلى** ، أو من عدو **ماكيافيلى** كالآخرين . وقد حوّر هؤلاء الكتاب أعمال بعضهم بعضا ، وتعاونوا معا ، واعتمد بعضهم على بعض إلى حد الفوضى .

ومع ذلك يلوح أن لأفضل معاصرى **شكسبير** نماذج حائلة أو متميزة ، إن قليلا أو كثيرا ، (وقد راودنى إغراء أن أستخدم كلمة «سر» بدلا من كلمة «نموذج» لولا أنى تذكرت المثل غير الموفق **لماثيو أرنولد** الذى قال الكثير عن « **سر يسوع** » ذلك السر الذى لم يتكشف إلا **لأرنولد** وحده وبصورة نهائية ومن ثم اتضح أنه سر هزيل فى نهاية المطاف) . ومن المحقق أننا نستشعر ، عند **مارلو** ، بحثا عن نموذج وعند **تشابمان** وقوعا على نموذج . وعند بن چونسون نموذجا واضحا ومتميزا ، هين الشأن ولكنه أشد خطرا مما يبدو بكثير . وثمة شئ من النموذج فى **«مأساة المنتقم»** ولكن

مسرحية واحدة لا تصنع نموذجا ، وإن **ميدلتون** ليحيرنى تماما . أما عن **فورد وشيرلى** فإن شكوكى لتحدثنى بأنهما ينتميان إلى تلك الطبقة من الشعراء الذين يوجدون فى أى عصر : ممن يملكون كل الصفات السطحية للشعر ، دون أن يملكوا شيئا من أجهزته الباطنية . غير أن دراسة هؤلاء الكتاب المسرحيين لا تؤتى أثرا إلا أن تجعل دراستنا لشكسبير أشد صعوبة . والخطر الذى تنطوى عليه دراسته بمفرده إنما يتمثل فى أن ننسب إليه لبه ما لا يعدو أن يكون من قبيل الموضوعات والمراوغات التى يعمد إليها كاتب مثل بالعمل وسيئ الأجر ، على حين أن الخطر الذى تنطوى عليه دراسته مع معاصريه إنما يتمثل فى رد رؤياه الفريدة إلى مجرد نمط شائع .

أكدت ذات مرة أن دانتى صنع شعرا عظيما من فلسفة فى الحياة وأن شكسبير صنع شعرا يعادله عظمة من فلسفة فى الحياة أقل شأنا ومهوشة . ولست أرى من الأسباب ما يدعونى إلى أن أسحب هذا التوكيد : غير أنه يجمل بى أن أوضحه . فإنه عند ما أقول «الشعر العظيم» لا أريد أن أوحى بأن ثمة عنصراً خالصا فى الشعر ، هو الاستخدام الصحيح للكلمات والإيقاعات ، يستطيع الهاوى الحقيقى للشعر أن يعزله كلية كيما يستمتع به . من المحقق أن الهاوى الحقيقى للشعر يستمتع وينتشى بتلك الكلمات التى تلوح للقارئ غير المدرب خالية من الشاعرية . وإنى لخليق بأن أقول إن الهاوى الحقيقى للشعر هو وحده – أو ربما جاز لى أن أقول إن لم يكن ذلك إسرافا فى الادعاء إن الممارس الحقيقى للشعر – هو وحده الذى يستطيع أن يستمتع بقدر كبير من الشعر الذى يستبعده القارئ غير المدرب على أنه بسط بارع للنثر : ومن المحقق أن الاستمتاع ببوب ، وامتلاك ذهن تحليلى بما فيه الكفاية لكى يجعلك تستمتع حتى بشعر القرن الثامن عشر الذى من **الدرجة الثانية** ، محك أفضل لـ «حب الشعر» من الإعجاب بشكسبير ، حيث إن هذا الإعجاب ليس محكا على الإطلاق : فأنا لا أستطيع أن أخرج بشيء من الحقيقة الماثلة فى أنك تستمتع بشكسبير إلا إذا عرفت على وجه الدقة **كيف** تستمتع به . غير أن أعظم الشعر ، كأعظم النثر ، يتسم بالازدواج : بمعنى أن الشاعر يتحدث إليك على مستويين فى آن واحد . وعلى ذلك فإننى لا أعنى فقط أن حس شكسبير بالكلمات كان فى رهافة حس دانتى بعده وأنا أعنى أيضا أنه كان هو الآخر يتسم بهذا الازدواج فى التعبير .

والآن فإنه لمجرد تحيز شخصى من جانبى كونى أفضل الشعر ذا النموذج الفلسفى الواضح ، إذا كان يمتلك ذلك النموذج الآخر أيضا ، على الشعر الذى من نوع شعر شكسبير . غير أن هذا التفضيل لا يعدو أن يعنى أن فيه إشباعا لمزيد من حاجتى الخاصة ، وليس حكما بالتفوق أو حتى قولا بإننى أستمتع به استمتاعا

أكبر من حيث هو شعر . إنى أحب الفلسفات المحددة والقطعية ويستحسن أن تكون مسيحية أو كاثوليكية ، ولكنى أحب بالمثل فلسفة أبيقور وفلاسفة الغابة الهنود ، ولا يلوح لى أن ذلك يعوق أو يقلل من «الشعر» أو النموذج الآخر ، وبين معشر القراء فإنه لمن المحتمل أن هذين النمطين - نمط دانتى ونمط شكسبير - يمران بتحولات متعادلة . سيظل دانتى يعتبر مجرد شارح لأكويناس ، ينفذ بين الحين والحين من إطاره الصارم إلى كتابة مشاهد كمشهد باولو وفرانشسكا غير أنه لا المعجبون به ولا المنتقصون من قدره يعزون إليه أى شئ من الحرية التى كان يتمتع بها شكسبير . أما شكسبير فسيظل ينتهك على نحو أسوأ . إذ يعزى إليه نسق فلسفى خاص به ، ودليل سرى إلى السلوك وضرب من تمارين اليوجا على التنفس ، أو مفتاح للأناجيل ، وهكذا تختلط مستويات النظام والنموذج .

وكذلك نجد أن تحيز أو تفضيل أى شخص يمارس فن الشعر ، حتى لو كانت هذه الممارسة متواضعة ، إنما ينصرف إلى الشك فى كل «تفسيرات» الشعر ، بما فى ذلك تفسيراته الخاصة ، والاعتماد على حسه بالقوة والكفاءة فى اللغة كى يهتدى به . ومن المحقق أن الناس يجنحون عادة إلى الظن بأنه لكى تستمتع بقصيدة ، ينبغى أن «تكتشف معناها» وبذلك تجهد أذهانهم من أجل اكتشاف معنى ، معنى يمكنهم أن يشرحوه لأى شخص يأبه للاستماع إليهم ، وذلك كى يثبتوا أنهم يستمتعون بالشعر . غير أن إمكانات المعنى ، المعنى فى الشعر ، هى من الاتساع إلى الحد الذى يدرك المرء معه أن معرفته بالمعنى ، وحتى بمعنى ما كتبه هو نفسه ، محدودة جدا ، وأن المعنى فى نظر الآخرين ، على الأقل بقدر ما يوجد اتفاق على التفسير بين الأشخاص الذين من الواضح أنهم مؤهلون له إنما هو جزء من المعنى تماما كالمعنى الذى يخلعه هو على العمل . غير أنه عندما يصاغ المعنى المنسوب على نحو واضح أكثر مما ينبغى فإن القارئ الذى أدرك معنى **واحدا** من معانى القصيدة قد يتصادف أن يتذوقها على نحو أقل دقة وأن يستمتع بها بحدة أقل مما يحدث لشخص آخر له من الحكمة ما يجعله يصدف عن التساؤل عن معنى القصيدة بأكثر مما ينبغى من الإلحاح . وهكذا نجد ، فى نهاية المطاف ، أن الممارس الشاك لفن الشعر يجنح إلى أن يحصر نقده للشعر فى نطاق تذوق المعجم اللفظى وتركيب الجمل ، وتحليل الأبيات والأوزان ومحاط النغم ، والتمسك ، على أكبر نحو ممكن ، بالحواس الأجدر بالثقة .

أو الأحرى أنه يجنح إلى أن **يحاول** تحقيق ذلك . ذلك أن هذا التذوق الدقيق والمتواضع ليس إلا مثلا أعلى واحدا ، لا يتوصل إليه تماما ، أو لا يحافظ عليه ، على نحو متسق ، بقدر ما يدنى منه . فالشيطان القلق فينا يدفعنا إلى أن «نفسر» ، أردنا

ذلك أو لم نرده . وقضية معنى «التفسير» إنما هى مشكلة تلائم تماما المستر **أ. أ. ريتشاردز** ، ولا يستطيع المستر ويلسون نايت ولا أنا أن ندعى - فى هذا السياق - أنها لا تعنينا ، غير أن دافعنا إلى تفسير العمل الفني (وبـ «العمل الفنى» أعنى هنا عمل الفنان الواحد ككل) إنما هو دافع لازم وأساسى كدافعنا إلى تفسير الكون من طريق الميتافيزيقا . ورغم أننا لا نقنع أبدا بأى ميتافيزيقيا فإن من يصرون إصرارا قطعيا على استحالة المعرفة بالعالم ، أو من يحاولون أن يثبتوا لنا أن كلمة «كون» إنما هى كلمة لا معنى لها ، يلاقون - فيما أظن - برفض إجماعى فريد من جانب من يحدوهم حب الاستطلاع إلى معرفة الكون ، وتتهاوى نصائحهم كأشد أبنية الميتافيزيقا هشاشة . وقولة **برادلى** المأثورة بأن «الميتافيزيقا هى العثور على علل سيئة لما نؤمن به بالغريزة ، ولكن العثور على هذه العلل لا يقل عن ذلك غرزية» تنطبق بنفس الدقة على تفسير الشعر .

وعلى ذلك فإن تفسير عمل الشاعر ، أو السعى إلى الوثوب على سره ، وتجلية نموذجه والتقاط لغزه «لا يقل عن ذلك غرزية» . وليس هذا الجهد باطلا تماما : ذلك أنه كما أن دراسة الفلسفة وإسلام أنفسنا - مع المعرفة الكافية بسائر المذاهب - لنسق خاص بنا ، أو من وضع غيرنا ، إنما هى جزء تحتاج إليه حياة الإنسان حاجتها إلى الوقوع فى الحب أو إقامة أى اتصالات ، فكذلك نجد من الضرورى أن نسلم أنفسنا لتفسير الشعر الذى نميل إليه . (وقد دلتنى خبرتى الخاصة على أن الكاتب لا يحتاج إلى أن «يفسر» عمل شاعر ثانوى أثر فيه ، وتمثله ، بقدر ما يحتاج إلى أن يفسر عمل أولئك الشعراء الأكبر من أن يتمثلهم أى إنسان . ولكننى أجرؤ على القول بأنه لو كان المرء شاعرا فى مثل عظمة **شكسبير** وكان أيضا «وريثه الروحى» لما شعر بحاجة إلى أن يفسره ، إذ عسى التفسير ألا يكون ضروريا إلا بقدر ما يكون المرء سلبيا ، وليس خلاقا ، هو نفسه) .

لست أعنى بذلك أنه لا يوجد شئ ثابت وباق ، يمكن الوصول إليه من طريق التفسير ، غير أنه يلوح لى أنه ينبغى أن يكون فى الواقع فى كل جهد من أجل التفسير جزء يمكن قبوله ، وأن يوجد فيه أيضا ، بالضرورة ، جزء يمكن لقراء آخرين أن يرفضوه . وأعتقد أن ثمة قدرا كبيرا من تفسير المستر ويلسون نايت لشكسبير مما يمكن ألا يقنع أناسا آخرين ، وإنها لمضيعة للوقت أن أحاول أن أصدر حكما على هذين العنصرين فى عمل المستر نايت ، لأن ذلك لن يعدو أن يكون إعادة تفسير لتفسيرى الخاص ، وعلى القارئ أن يتولى هذه المهمة بنفسه على أية حال . غير أنى أعترف بأنه يلوح لى أن قراءة مقالاته قد وسعت من فهمى لنموذج شكسبير الذى هو

الشئ الأساس فى نهاية المطاف . وقد تصادف ، لحسن حظى ، أنه فى الفترة التى كنت أقرأ فيها بعض مقالاته ، كنت أمعن النظر فى بعض مسرحيات شكسبير الأخيرة ، وهى على وجه التعيين **«بركليس»** و **«سيمبلين»** و **«حكاية الشتاء»** . وإذ رحت أقرأ هذه المسرحيات الأخيرة ، لأول مرة فى حياتى باعتبارها مجموعة منفصلة ، انطبعت بما لاح لى ترددا هاما وبالغ الجدية لحالات نفسية وخيوط مترددة فيها . لم تكن النظرية القديمة الرائجة فى شبابى عن شكسبير يغير ويطامن من شكله وأسلوبه ، لكى يلائم ذوقا رومانتيكيا جديدا ، بالقادرة على تفسير ذلك : أو أنه إذا كان شكسبير قد فعل ذلك فإنها لتكون مصادفة جديرة بالذكر أن يتمكن وهو فى منتصف العمر من تحقيق هذا التحول ، وإعطاء الجمهور ما يريده – وذلك إذا أمكننا أن نتصور أن هذه المسرحيات الغريبة هى ما يريده أى جمهور محافظا ، فى الوقت نفسه ، على هذه النزاهة فى الاستكشاف . وفى يقينى أن تمكنه من اللغة ظل فيها بلا نقصان .

وأعتقد أن تناول شكسبير ككل – بدون اعتبار بعض مسرحياته هى الأعظم ، والبقية مجرد تدريب أو انحدار فى القوى – خطوة هامة وإيجابية فى حقل التفسير الشكسبيرى الحديث . وإخال ، على نحو أكثر تخصيصا ، أن مستر ويلسون نايت قد نمّ على نفاذ بصيرة فى تتبعه بحثه عن النموذج إلى ما تحت مستوى «الحبكة» و (الشخصية) . إن ثمة حبكات وشخصيات . وإن لمسألة «المصادر» حقوقها علينا ، وينبغى علينا – إذا أردنا أن نسبر غور المسألة أساسا – أن نعرف النسبة الدقيقة للابتكار والاستعارة والتعديل فى الحبكة . ينبغى علينا ، بقدر المستطاع ، أن نفصل الأبيات التى كتبها شكسبير عن تلك التى كتبها معاونوه ، أو المنتزعة من كاتب سابق ، أو التى دسها كاتب لاحق . ينبغى أن يؤدى هذا العمل تمهيدا للبحث عن النموذج الحقيقى . غير أنى إخال المستر **نايت** – من بين إنجازات أخر – قد أصر على السبيل الصحيح لتفسير المسرحية الشعرية . فكاتب المسرحية الشعرية ليس مجرد كاتب بارع فى فنين ، وبارع فى تحقيق الالتحام بينهما ، وهو ليس كاتبا يستطيع أن يزين مسرحيته بلغة وأوزان شعرية . إن مهمته مختلفة عن مهمة «الكاتب المسرحى» أو «الشاعر» لأن نموذجه أشد تعقيدا وأكثر أبعادا . ومع إجراء عملية الطرح التى ألمعت إليها فيما سبق ، ومؤداها أن نموذج دانتى هو الأغنى لأن وراءه فلسفة جادة ، وأن نموذج شكسبير هو الأجدب لأن وراءه فلسفة مرقعة ، يجمل بى أن أقول إن نموذج **شكسبير** أعقد ومشكلته أصعب من مشكلة **دانتى** . ينبغى على المسرحية الشعرية الصادقة أن تراعى – فى أحسن أحوالها – كل قواعد المسرحية البسيطة ، وأن تنسجها عضويا (إذا أردنا أن نشوش هذه الاستعارة ، وأن نستعير – فى هذه

المناسبة هذه الكلمة الحديثة) فى تصميم أغنى بكثير . غير أنه من المحقق أن واجبنا الأول ، كنقاد أو كمفسرين ، هو أن نحاول الإمساك بالتصميم كله وأن نقرأ **الشخصية والحبكة** فى فهمنا لهذه الموسيقى المنبعثة من تحت الأرض أو من تحت الماء . وهنا أقول إن مستر **نايت** قد سلك الدرب الصحيح فى نوع بحثه دون تأليه لـ «الشخصية» أو «الحبكة» ، ذلك أن **شكسبير** واحد من أندر الشعراء المسرحيين فى أن كل شخصية من شخصياته تدنو من التطابق التام مع متطلبات العالم الواقعى ومتطلبات عالم الشعر سواء بسواء . ولو أننا تمكنا من أن ندرك هذا التوازن فى مسرحية **«بركليس»** ، لتمكنا من إدراكه حتى فى شخصيتى **جونريل وريجان** . وهنا يلوح لى أن مستر نايت يقدم لنا عونا كبيرا على التعبير عن نتائج الفهم الشعرى السلبى ، والأقرب إلى النقد .

وإن ما أخشاه هو أن يساء فهم ما أقوله على هذا النحو التمهيدى ، وما يقوله مستر **ويلسون نايت** . ومن المفارقات الصغيرة أنه عندما ينطلق شاعر ، **كدانتى** ، من فلسفة محددة وتصميم صادق على توجيه السلوك يخرج أنموذجه الفلسفى والأخلاقى من الحساب ويلح مفسرونا على الشعر الخالص الذى يفصلونه عن هذا الجهد الجدير باللوم لتحقيق ما فيه خيرنا . وعندما نجد أن شاعرا **كشكسبير** لا «فلسفة» لديه ولا نية له – كما هو واضح – على تحسين سلوكنا ، يقدم خبرته وقراءته للحياة فإننا نفرض عليه «فلسفة» خاصة به ، وإشارات خفية إلى ما ينبغى أن يكون عليه السلوك . وهكذا نركل من يريدون إرشادنا ، ونصر على أن يرشدنا من لا يرمون إلا إلى أن يوقفونا على رؤية – أو حلم إن أردت – تقع وراء الخير والشر بالمعنى الشائع لهاتين الكلمتين . إنها مسألة تتوقف على مدى رغبتنا فى أن نتابع أى درب حتى نهايته . ذلك أن فلسفة دانتى الكاثوليكية ، بحكمها الصارم على الأخلاق ، تقضى بنا إلى نفس النقطة الواقعة وراء الخير والشر التى يفضى بنا إليها نموذج شكسبير . ونحن بحاجة إلى من يذكرنا المرة تلو المرة بأن الأخلاقية لا يمكن الحكم عليها بمعايير أخلاقية : وإنما قوانينها «طبيعية» كأى من القوانين التى يكتشفها آينشتاين أو بلانك ، وتعبر عنها بيكاردا ، ضمن من يعبرون . غير أنه ينبغى علينا أن نتخذ قرارا فى هذه المشكلة بأنفسنا ، مؤقتا ، على أحسن نحو مستطاع .

ودون أن أتابع هذه المشكلة الغريبة الغامضة ، مشكلة التفسير ، أكثر من ذلك يلوح لى أن من المحتمل أن يكون ثمة قسم من الخطأ فى كل تفسير ، وبدونه لا يكون تفسيرا على الأطلاق . غير أن هذا النمط من التفكير ينبغى أن يدخر لدارسى كتاب **«المظهر والواقع»** . والنقطة الأخرى الأكثر اتصالا بموضوعنا هى أن الحقيقة فى العمل الفنى ، شأنها فى أى مكان آخر ، لا توجد إلا فى المظهر ومن خلاله . ولست أظن أن

مستر ويلسون نايت نفسه ، أو مستر كولن ستيل فى كتابه الشائق عن مسرحية « **العاصفة**» وعنوانه «**مسرحية السر عند شكسبير**» ، قد وقعا فى خطأ تقديم عمل شكسبير على أنه سلسلة من الرسائل الصوفية المكتوبة على نحو رمزى ، تنحى جانبا فور تمكننا من حل شفرتها . إن الشعر شعر ، والسطح فيه مدهش إدهاش اللباب . والرسالة الصوفية هى ، على أحسن تقدير ، بديل هزيل عن الخبرة الأصلية لصاحبها ، أما القصيدة ، أو عمل الشاعر طوال حياته ، فوثيقة بالغة الاختلاف عن ذلك . إن عمل شكسبير ، كالحياة نفسها ، شئ ينبغى أن يعاش . ولو أننا عشناها تمام المعايشة لما احتجنا إلى تفسير ، غير أنه على مستوى الظاهر الذى نعيش عليه تكون هذه التفسيرات نفسها جزءا من العيش .

من "تصدير"

(١٩٣١)

(من تصديره لكتاب : «عبور ڤينوس» قصائد لهارى كروسبى ، مطبعة الشمس السوداء ، شارع كاردينال ، باريس ١٩٣١) .

لقد كان كروسبى مصيبا ، مصيبا جدا ، فى بحثه عن مجموعة من الرموز تربط كلاً من قصائده بالأخرى وبنفسه ، بدلا من أن يستخدم فى كل قصيدة رموزا لن تعدو أن تربطها بقصائد أخرى لأناس آخرين .

* * *

لقد كان نظم هارى كروسبى – فيما أظن – هو ، على نحو متسق ، نتيجة جهد لأن يسجل ، بأكبر قدر ممكن من الدقة ، وبما يرضيه ، طريقة معينة فى إدراك الحياة .

* * *

أجد أن ما يشوقنى أكبر التشويق هو بحثه عن رمزية شخصية الصور .

تصدير

(١٩٣٢)

(تصديره للترجمة الإنجليزية لرواية شارل لوى فيليب **بوبومونتبارناس** ، ترجمة لورنس ڤيل ، طبعات كروسبى القارية ، باريس) .

مضت سنوات كثيرة ، إذ كان ذلك فى عام ١٩١٠ ، على قراءتى **بوبومونتبارناس** لأول مرة ، عندما جئت إلى باريس للمرة الأولى . وإذ قرأته فى سن سريعة الانطباع ، وتحت أوضاع مؤثرة ، فقد ظل دائما – بالنسبة لى – لا خير كتب شارل لوى فيليب فحسب ، وإنما أيضا رمزا لباريس تلك الفترة . وإذ لم يشتهر فيليب حتى الآن خارج فرنسا ، فإنه لم يكن مشهورا حتى داخلها ، رغم أنه كان قد مات ونشر هذا الكتاب قبل موته بعشر سنوات . وإنى لأتخيل أن باريس ١٩١٠ كانت أشبه بباريس ١٩٠٠

منها بباريس ١٩٣٢ : ومن المحقق أن مونتبارناس قد تغيرت فى هذه السنوات الاثنى وعشرين أكثر مما كان يسعها أن تتغير فى عشر السنوات السابقة لذلك . وعلى نحو أضأل كثيرا ، كانت رواية بوبو ترمز عندى لباريس ، كما ترمز بعض روايات دكنز للندن .

إن المقارنة التى ألمحت إليها مقارنة بين روائى بالغ العظمة وآخر بالغ الحدود ، ولكنها ليست - فيما أظن - عقيمة . ولو كان دكنز قد قصر نفسه على إحياء توم الوحيد ومطبخ فاجن ، لكانت المقارنة أقرب . إن فيليب يكاد يكون بلا حس فكاهى ، باستثناء تلك الفكاهة القاتمة ، من النوع الكامن فى سلوك شخصياته ، كأن يقول بيج جيل فى نهاية هذا الكتاب : «اسمح لى أن ألف سيجارة» . بيد أنه يشعر بشفقة حادة على المنتفعين والمسحوقين ، شفقة أقرب إلى ما نجده عند دوستوفسكى : التلميذ الروسى لدكنز ، وأشجان ترتعش - كما عند دكنز ودوستوفسكى كليهما - على حافة جيشان العاطفة . وهو يختلف عن كلا الرجلين العظيمين بغياب أى حماس دينى أو إنسانى النزعة من عمله : فهو ليس معنيا قط بتغيير الأشياء . وهو فى ذلك ربما كان أخلص الناس لوجهة نظر المتضعين والمسحوقين أنفسهم والمتحدث بلسانهم أكثر منه نصيرهم . إن بوسعك أن تنظر فى اتجاه المسيحية ، أو فى اتجاه الشيوعية ، حسب ميلك المسبق ، بيد أن فيليب ذاته ليس بالداعية . فليس نمط الناس الذين عرفهم فيليب أكثر من غيرهم هم الذين يغرون متحمسين مسيحيين أو ثوارا : وإنما هم ببساطة يكدحون ويتعبون أو يسلكون أسهل المخارج . وإنى لأذكر أنه منذ بضع سنوات خلت ، وإن لم يكن ذلك قديما قدم ١٩١٠ - إذ من المؤكد أن ذلك كان بعد الحرب - قد سألت عن الطريق ، فى بلدة بجنوب فرنسا ، عاملا مارا . وقد أشار لى إلى الاتجاه بأدب كاف ، وإن ارتسمت فى عينيه نظرة استطلاع لهذا الغريب وعند افتراقنا ضرب بيده على صدره ، وأضاف دون مسوغ : أما عن نفسى فإنى من الطبقة العاملة التى يستغلها الرأسماليون Moi, je suis de la classe ouvrière; exploitée par les capitalistes وعندما يصحو البشر على مثل هذه الحال من الوعى يغدون فوق الطبقة التى هى مادة فيليب المثلى . وسواء كان معنيًا - كما فى هذا الكتاب - ببغايا واسقمرى mackerel جادة سباستبول ، أو - كما فى مزيد من كتبه - بأفقر طبقة من الفلاحين أهل الأقاليم الذين يعيشون على مستوى معقول ، فإنه يعنى بمن لا يستطيعون عن أنفسهم إفصاحا ، ومن لا يجدون من الطعام ما فيه كفاية ، أولئك الذين هم أبأس من أن يتمردوا .

إن عمله ، مثل عمل كثير من الكتاب الثانويين ، سيرة ذاتية إلى حد كبير . ولما كنت لا أعرف عن سيرته أكثر مما أعرفه ، فإنى أجده من اليسير أن أعتقد أنه ،

شخصيا ، كان الأصل فى شخصية بيير هاردى . إن أسرة بيير هاردى - إذ تكدح باتضاع وعقل فى قريتها بشرق فرنسا ، لكى يتمكن ابنها من أن يغدو موظفا حكوميا فى باريس- لهى شبيهة جدا بالأسرة التى يرصدها ، على نحو أكثر اتساما بطابع السيرة الذاتية ، فى كتابى **شارل بلانشار والأم والطفل** . إن خاصته العظيمة ليست هى الخيال : وإنما إخلاص يجعله مسجلا أمينا للأشياء كما هى ، وللأحداث كما وقعت ، دون تعليق زائد عن الحاجة ومزعج . لقد أوتى موهبة نادرة بما فيه الكفاية : هى القدرة على ألا يفكر وألا يعمم القول . فكونك قادرا على أن تنتخب من بين خبرتك الشخصية ماله دلالة حقيقية ، وكونك قادرا على ألا تفسد ذلك بأفكار لاحقة ، أمرٌ فى مثل ندرة الابتكار التخيلى . ومما يؤثر فى دائما ، عند قراءة فيليب ، إخلاصه للقوى التى أوتيها . فدائما تقريبا - حتى فى أسوأ لحظاته وأكثرها تباكيا - يقول ما يريد أن يقوله ، ولا يكتب كتابا . إنه لم يكن رجل أدب un homme de letters .

ولم إخال قط أن أى كتاب من كتبه يعادل **بوبو** . إن المثير للأشجان - حتى عندما يكون مخلصا تماما - فرع من التخصص خطر ؛ وما يلوح للمؤلف أكثر الأشياء إثارة للشجن لا يكون كذلك - على الدوام - بالنسبة للقارئ . ربما كان دكنز قد بكى شخصيا ، بدمع هتون ، على نل الصغيرة وإملى الصغيرة : ولكنهما لا تحركاننى كما يحركنى سجين المحكمة العليا فى رواية **بيكويك** الذى يقال عنه فى نهاية الرواية : لقد أطلق سراحه ، بحق الله ! ومع ذلك فإنه فى **شارل بلانشار والأب برودريكس والأم والطفل** ، نجد أن الحب والشفقة موجهان إلى أناس حقيقيين - على نحو بالغ الوضوح - وإلى انفعالات حقيقية - على نحو بالغ الوضوح - وليس إلى توليفات أدبية ، بما يجعلهما يستخلصان منا الحب والشفقة ، رغم أننا قد نشعر أن هذا هو فيليب ذاته ، أكثر مما هو العالم الذى عاش فيه . إن **روايته مارى دونداير** - التى خالها البعض أعظم كتبه - قد ظلت دائما تتركنى دون انفعال بعض الشئ ، وكأنما قد حاول فيها أن يصنع شيئا لم يكن صالحا له تماما ، شيئا أكبر وأكثر لا شخصية : roman dans genre . إن لهذه الرواية حقيقتها ، وعباراتها النهائية ، كما هو الشأن عند النهاية (وأنا أورد من الذاكرة) :

tu peux chercher un autre homme, Marie. Elle répondit : il faut déja beaucoup de foi pour chercher

بيد أنه فى محاولته شيئا أقرب إلى الرواية ، وأكثر لا شخصية ، يلوح أنه يمنحنا من نفسه قدرًا أقل . وبدلا من الشفقة نعى جو تعفن خلقى .

وعلى ذلك فإن رواية **بوبو مونتيارناس** تلوح لى الكتاب الذى وقع فيه فيليب على خير ما يمكنه أن يؤديه أداء كاملا . وفى كتبه الأكثر اتساما بالطابع الشخصى على نحو صرف نجد أنفسنا غارقين فى مستنقع من العواطف ، أما فى رواية **مارى دونداير** ، أكثر كتبه «طموحا» ، فنجد أنفسنا فى مستنقع من الفساد . وإخال أن ما يحفظ **بوبو** من أى من هذين الحدين المتطرفين هو الواقعية الدقيقة لشخصيتين : جول الكبير وبوبو ذاته . فكل كلمة يقولانها ، وكل كلمة يقولها فيليب عنهما ، صادقة بصورة مطلقة ، تملك ذلك الصدق لإقناع القراء الذين لا معرفة لهم بالقوادين souteneurs الحقيقيين الذين يمكن مقارنتهما بهم . وكلاهما فرنسى تماما ، وإنسانى على نحو كلى . فأنت تقول : «لو إنك أعطيت رجلا من تلك الطبقة ، وتلك الطريقة فى الوجود ، ورجلا فرنسيا بخاصة ، لكان كذلك» . وبيرث ، أو بيير هاردى ، إذ يقدمان نفسيهما قد كان من المحتمل جدا ألا يلوحا سوى البغى المسرفة فى العاطفية ، أو الشاب المسرف فى العاطفية اللذين نجدهما فى القصص الصناعية . بيد أنه عندما توضع نعومة بيرث وطواعيتها فى مواجهة فظاظة جول وبوبو لا تغدو صورة مسرفة العاطفية للواقع ، وإنما الواقع ذاته .

لقد كتبت روايات عديدة عن الحياة الواطئة ، وعن الرذيلة والانحطاط فى الحواضر : روايات مسرفة فى العاطفية ، وروايات هجاء ، وروايات حنق ، وروايات إصلاح اجتماعى ، وروايات شبق . وقد نجحت رواية **بوبو مونتيارناس** فى ألا تكون شيئا من هذا . ومن المحقق أنها ليست من الطراز الأخير . إن فيليب يزعج ، بالتأكيد ، أى رضاء متبق قد نشعر به عن العالم كما هو ، بيد أنه ليس لديه علاج يحامى عنه . إنه متعاطف ومنزه عن العاطفة فى آن واحد . ونحن فى كتابه لا نلوم أحدا ، ولا حتى «النظام الاجتماعى» . وحتى أكثرنا فضيلة قد يشعرون وهم يقرءونه : لقد أسرفت فى الخطيئة فكرا وقولا وفعلاً .

كلمة نقدية

(١٩٣٣)

[كلمة لكتاب **مجموعة قصائد هارولد مونرو** ، تحرير اليدا مونرو ، الناشر : كوبدن ساندرسن ، لندن ، ١٩٣٣]

لو أننا نظرنا إلى شعر هاولد مونرو – كما هو طبيعى أن نفعل – من وجهة نظر تاريخية ، لوجدناه معزولا بين الشعراء «الجورجيين» لعقد من الزمن ، والشعراء الأكثر «حداثة» لعقد آخر . إن وجهة النظر التاريخية – خاصة عندما نكون معنيين بأسلافنا المباشرين ومعاصرينا – لا شخصية إلى حد كبير ؛ بمعنى أنها تجنح إلى توكيد ما يشترك فيه الإنسان مع الآخرين من حيث المادة ، وطريقة الأسلوب والتكنيك ، وخلفيته الاجتماعية وافتراضاته . وهى تحكم أيضًا على البشر على أساس ما يعتبر تأثيرهم – أو أهميتهم – فى التيار الرئيس . ومثل هذا الاتجاه خليق أن يكون ظالما لصيت شاعر مثل مونرو . إن ما أسهم به لا ينبغى أن ينظر إليه فى ضوء أى علاقة وثيقة بعمل الجيل السابق أو الجيل اللاحق .

من المحقق أنه ، تكنيكيا ، لم يكن مجددا . إن من شأن الشاعر أن يكون ذا أصالة ، وذلك فى كل ما يستوعبه اصطلاح «تكنيك» ، على قدر ما يكون هذا لازما بصورة مطلقة لقول ما يريد أن يقوله ، وعلى قدر ما يمليه عليه لا الفكرة – حيث إنه ليست هناك فكرة – وإنما طبيعة ذلك الجنين المظلم بداخله الذى يتخذ تدريجيا صورة وكلام القصيدة . بديهى أن أسلوب مونرو قد نما وتغير كأسلوب أى كاتب آخر ذى اهتمامات جادة . وطريقته اللاحقة أشبه بطريقة معاصريه الأحدث سنا منها بطريقة معاصريه الأكبر سنا . ولكن هذا ليس راجعا – فيما إخال – إلى أى تأثير من الخارج ، وإنما إلى حاجات المادة المراد قولها . بيد أنه لم يكن يشترك مع الشعر الجورجى فى كثير . وعن ذلك الشعر أتحدث بكبير تهيب . إن ما أذكره منه عدد صغير من القصائد لرجلين أو ثلاثة . وقد افترضت – منذ زمن بعيد – أن شعر هارولد مونرو ينتمى إلى هذه الفئة – مع شعر كتاب قد مثلتهم المنتخبات الشعرية على نحو لا يعوزه العدل . وفى تلك الأيام لم أكن مهتما إلا بنوع الأشياء التى أرغب شخصيا فى القيام بها ، ولم يكن لى اهتمام بما يخرج عن اتجاهاتى الخاصة . ولكن شعره يختلف عن النظم الجورجى ، بمعناه الأمثل ، من نواح مهمة .، فإن غالبية هؤلاء الكتاب قد شغلت نفسها

بمادة لا شخصية – دون أن نستخدم هذه الكلمة بأحسن معانيها – تنتمى إلى حساسية الشخص الحساس العادى ، ولا تنتمى فقط – فى المحل الأول – إلى حساسية الشاعر الحساس . ولم يكن من السهل دائما أن تميز بين عمل كاتب وعمل آخر ، وكانت النتيجة عدداً كبيرا من قطع المنتخبات المبهجة . أضف إلى ذلك أن أغلبه كان سكونيا . وقد قصر عن أن ينم على أى نمو شائق فى عقل مؤلفه وخبرته . والآن فإن مونرو – بقدرته الودود ، وإن أعوزتها روح النقد ، على الإعجاب بنظم سواه – يولد لدىّ انطباعا بأنه حاول – فى بعض أعماله الباكرة ، ولكن ربما لا شعوريا – أن يكون أشبه بغيره من الكتاب مما هو عليه فى الواقع . وأصالته – فى كل أعماله إلا الأخير منها – لا تتضح فورا من أى قصيدة واحدة . ومن المحقق أنى لم أدرك تماما كم أن رؤيته – فى عمله بأكمله – هى الرؤية الشخصية لهارولد مونرو على نحو متميز إلا بعد أن أعدت قراءة كل أعماله المنشورة .

ولو كان مونرو شاعرا أمكنه أن يبتدع منهجه الخاص منعزلا ، وتجاهل محاولات معاصريه لوسعه – فى فترة أبكر – أن يجد مصطلحا أكثر شخصية . وإنه لجزء من المفارقة التى يتسم بها موقفه أنه – إذ كان ، أساسا ، نوعا مختلفا من الشعراء ، يريد أن يقول أشياء مختلفة مما لدى أىٍ من معاصريه الذين يكبرونه أو يصغرونه – قد كان مهتما على نحو نشط وحار بـ «الشعر» وبالجمعية التى تربط الشعراء وبنشر كتاباتهم وبثها . أما سائر الشعراء من حوله فكانوا مشغولين إما بتخيلات أوضح أو أغرب . ولابد أن الصعوبات التى لاقاها من أجل التعبير كانت كبيرة . إنه – فى آن واحد – بالغ الصميمية وبالغ التكتم . إنه لا يعبر عن روح عصر ، وإنما يعبر عن روح رجل واحد ، ولكنه يفعل ذلك على نحو بالغ الإخلاص لدرجة أن شعره سيظل أحد تنوعات ذلك العدد اللانهائى من التعبيرات الممكنة عن الوعى الإنسانى المعذب . من الواضح أن مونرو ليس من «شعراء الطبيعة» . فالموقف إزاء الطبيعة الذى نجده – المرة تلو المرة – فى قصائده ، هو موقف ساكن المدن ، والرجل الذى لا مفر له – بحكم أغلال المزاج والعادة ، كما بحكم الضرورة الخارجية – من أن يقضى حياته بين الشوارع . إن بعض الشعراء ، كبودلير ، ممن تتملكهم المدينة على نحو مشابه ، يتحولون مباشرة إلى الشوارع ذات القمامة ، والأحياء الشعبية المنحرفة ، والسخام والدخان والحياة الإنسانية الدبقة داخل الشوارع ، ويجدون هناك مركز الحدة . وشعر مونرو – على قدر ما هو معنى بالريف – أقرب إلى شعر من يدأب على قضاء عطلة نهاية الأسبوع ، مذبذبا بين الرحيل والعودة . ومدينته هى مدينة الرجل الذى يرغب فى أن يهرب إلى الريف . وريفه هو ريف الرجل الذى لابد له من أن يعود غدا إلى المدينة . والآن فإن هذه ليست ، فقط ، حالة ذهنية مهمة بما يكفى لأن يجعلها جديرة بالتسجيل فى الشعر ،

وإنما تغدو أيضا – فى بعض قصائده – ممثلة لشئ أكبر وأعسر على الإدراك : شعر رحيل وجيز Poésie des brefs départs (كما فى سلسلة السوناتات المسماة **عطلة نهاية الأسبوع**) .

وها هنا يمكن أن نقيم تفرقة ملائمة . ثمة درجات متنوعة من الرمزية فى الصور . فقد تكون لدى الشاعر مجموعة من الصور تواتي ذهنه كاملة ومكتفية بذاتها بحيث يكون همه الواعى الوحيد هو أن يسجل تلك الرؤية ، دون أن يعنى نفسه – فى فعل الإنشاء – بمعناها ، وإنما فقط ببهجة تناظر الصورة . لم يكن عقل مونرو يعمل على هذا النحو . وإنى لأشعر دائما أن مركز اهتمامه ليس العالم المرئى قط ، وإنما الأطياف و «الأحلام السيئة» التى تعيش داخل الجمجمة ، والسؤال والجواب اللذين لا يتوقفان لعقل معذب ، أو السؤال والجواب – اللذين لا ينطق بهما – بين كائنين إنسانيين . ولكى ندخل عالمه نحتاج إلى بعض الجهد . وهو ليس بالعالم السعيد أو المشمس كى نبقى فيه ، وإنما هو عالم يخلق بنا أن نزوره . *إن العالم الخارجى* – كما يظهر فى شعره – ليس ، بوضوح ، إلا مرآة لعالم أظلم بداخله . وهو يتخذ أحيانا صورة ما قد تستبعده النظرة السطحية على أنه نزوة : سرر وأباريق شاى تتكلم . إن الموضوعات الحية تكتسب حياة من نوع معين ، ودوره القديمة لا تسكنها الأشباح ، قدر ما هى ذاتها أشباح تزور الناس الذين يزورونها لفترة قصيرة . وتحت تأثير هذا الاستبطان المخلص والمعذب يتحلل الواقع الدافئ : ذلك الذى نمد له أذرعنا ، وذلك الذى نسدد إليه ضربات عقيمة .

إنه لأمر يستغرق وقتا . فليست هناك قصيدة واحدة ، ولا قصائد قليلة ، أستطيع أن أشير إليها وأقول : هذا يمنحك جوهر مونرو . وربما كان أقرب مدخل إليه ، وأقسى تعذيب ، هو قصيدته الأخيرة المسماة **محراب مرير** . ولابد – على الأقل –من أن تكشف هذه القصيدة الواحدة عن أن رؤية مونرو للحياة كانت مختلفة عن رؤية أى من معاصريه . ولكننا يجب أن نقرأ قصائده جميعا لكى نفهم .

لم يكن ثمة مخرج ؛ فليس ثمة مخرج قط . إن التعويضات عن كون المرء شاعرا يبالغ فيها مبالغة غليظة ، وإنها لتتناقص كلما تقدم الإنسان فى السن ، واستطالت الظلال ، وغدت الوحدة أعسر على الاحتمال . وكل ما نستطيع أن نقوله هو : «نم . ولئن كانت الحياة مرة معك فاغفر» . وعمل مونرو أمين ومر على نحو جلى إلى الحد الذى نثق معه أنه ما كان ليأبه لأى مديح ، إلا أن يكون عادلا ومعتدلا . وأنا لم أسرف فى الثناء عليه . أعتقد أن شعره – ككل – أقرب إلى الشئ الصحيح من أى شعر لجيل أكبر قليلا من جيلى ، باستثناء شعر المستر ييتس . وهذه وحدها هى الطريقة الوحيدة للنظر إليه . وفى نهاية المطاف سيبقى لأنه – ككل شاعر آخر مجيد – لم يصنع فقط شيئا خيراً من أى شخص آخر ، وإنما قد صنع شيئا لم يصنعه البتة أى شخص آخر .

مقدمة

(١٩٣٤)

[مقدمته لكتاب ميريان مور **قصائد مختارة** ، الناشر : فيبر وفيبر ، لندن ، ١٩٣٥] .

لسنا نعرف إلا النزر القليل عن قيمة عمل معاصرينا ، ويكاد ما نعرفه أن يكون فى مثل قلة ما نعرف عن قيمة عملنا نحن . إنه قد تكون له مزايا لا توجد إلا بالنسبة للحساسية الحديثة ، وربما يكون قد أخفى فضائل لن تتضح إلا مع الزمن . أما ماذا ستكون مرتبته عندما نغدو جميعا مؤلفين موتى فذاك ما لا نستطيع أن نحدث بأى دقة . وعلى ذلك فإذا رغب المرء فى أن يتحدث عن معاصريه أساسا فعليه أن يحدد ما الذى يستطيع أن يؤكده بثقة ، وما الذى ينبغى أن يكون موضوع تخمين تحف به الشكوك . ومن المحقق أن آخر شئ يحتمل أن نعرفه عنهم هو «عظمتهم» ، أو تبريزهم ، أو هوان شأنهم النسبى من حيث صلتهم بمستوى «العظمة» . ذلك أن العظمة تتضمن علاقات معنوية واجتماعية ، علاقات لا سبيل لإدراكها إلا من منظور أبعد ، بل يمكن القول إنها تخلق فى عملية التاريخ : ونحن لا نستطيع أن نقول مقدما ما الذى سيصنعه أى شعر ، وكيف سيؤثر فى الأجيال التالية . بيد أن **صدق** الشعر إنما هو شئ لدينا بعض مسوغ لأن نعتقد أن عددا صغيرا ، ولكن عددا صغيرا فحسب ، من القراء المعاصرين يستطيعون أن يتبينوه . وأنا أقول مؤكدا : عددا صغيرا فحسب ، لأنه يلوح من المحتمل أنه عندما يغزو أى شاعر جمهورا كبيرا حقا أثناء حياته فإن نسبة متزايدة من المعجبين به سوف تعجب به لأسباب خارجية . ليس لأسباب سيئة بالضرورة ، وإنما لأنه يغدو معروفا كرمز فحسب ، وذلك فى منحه قراءه نوعا من التنبيه أو العزاء هو من دالات علاقته الفريدة بهم فى الزمان . وقد يكون مثل هذا التأثير فى القراء المعاصرين نتيجة مشروعة ومثلى لشعر عظيم ، ولكنه قد كان أيضا نتيجة لشعر زائل كثير .

ولايبدو أنه يهم كثيرا أن يتعين على المرء النضال مع عصر غير واع وراض عن ذاته ، وبالتالى معاد لصور الشعر الجديدة ، أو مع عصر كعصرنا واع بذاته ، وغير واثق فيها ، ومتعطش إلى صور جديدة من شأنها أن تمنحه مركزا واحتراما للذات . وعند كثير من القراء المحدثين أن أى جدة سطحية للشكل برهان – أو فى مثل جودة –

جدة الحساسية ، ولئن كانت الحساسية بليدة ومستعملة أساسا فسيكون ذلك أفضل . ذلك أنه ما من طريقة للحصول على شعبية فورية – وإن تكن زائلة – أسهل من تقديم سلع بالية فى عبوات جديدة . ويلوح أن أحد اختبارات أى شئ جديد وصادق حقيقة – وإن يكن اختبارا سلبيا فحسب – هو قدرته على إثارة النفور بين «محبى الشعر» .

إنى لعلى ذكر من أن التحيز يجعلنى أبخس مؤلفين معينين قدرهم : فأنظر إليهم على أنهم أعداء عموميون أكثر منهم موضوعات للنقد . وإنى لأجرؤ على القول بأن تحيزا مختلفا يجعلنى أقف فى صف مؤلفين آخرين على نحو غير نقدى . بل إنى قد أعجب بالمؤلف الصحيح للسبب الخاطئ . ولكنى أشد ثقة بتقديرى للمؤلفين الذين أعجب بهم منى بانتقاصى من قدر المؤلفين الذين يتركوننى بلا انفعال أو يستفزوننى . وعندما أؤكد أن ما أدعوه تبين **الصدق** فى عمل المعاصرين أهم من **العظمة** ، فإنى أفرق بين وظيفة المؤلف أثناء حياته ووظيفته بعد موته . فالشاعر – فى حياته – يواصل ذلك النضال من أجل المحافظة على لغة حية ، والمحافظة على قوتها وحذقها ، وإبقاء خاصة الشعر التى ينبغى الحفاظ عليها فى كل جيل . وعند موته يقدم معايير لأولئك الذين يقومون بالنضال من بعده . ومس مور – فيما أعتقد – واحدة من تلك القلة التى أدت للغة بعض الخدمات أثناء حياتى .

وعلى قدر ما يمكن لذاكرتى أن تمتد إلى الوراء – أى إلى صفحات **ذى إيجوست** (محب ذاته) أثناء الحرب ، وصفحات **ذا ليتل رفيو** (المجلة الصغيرة) **وذا دايال** (المزاولة) فى السنوات التالية للحرب مباشرة ، لم تكن لمس مور اشتقاقات شعرية مباشرة . وعلى ذلك لا أستطيع أن أملأ هذه الصفحات بالنبذ المألوفة عن المؤثرات والنمو . إن لها قصيدة باكرة ، عنوانها **طلسم** ، لم يعد طبعها فى نص هذا المجل ، سأوردها كاملة لأنها توحى بتأثير طفيف لـ هـ. د. ، ومن المحقق أنها توحى بتأثير هـ. د. أكثر من أى من شعراء «مذهب الصورة» الآخرين .

تحت صار مشقوق

انتزع من السفينة وألقى

قرب بدنها

عثر راعٍ متعثر

على نورس

كامنا فى الأرض

من اللازورد

جعل بحرى

أجنحته منبسطة -

يطوى أقدامه المرجانية

فاغرا منقاره ليحيى

رجالا ماتوا منذ زمن بعيد

فالعاطفة هنا متداولة ، ولست أستطيع أن أرى ما الذى يمكن لطائر منحوت من اللازورد أن يفعل بأقدام **مرجانية** - بيد أنه حتى هنا نجد أن محط الإيقاع ، واستخدام القافية ، ونبرة سلطة معينة فى الطريقة تميز القصيدة . وعند النظر إلى قصائد مس مور ، فى فترة تالية قليلا ، أجدنى خليقا أن أقول : إنها قد استوعبت تذكرة مستر پاوند المتكررة : إن الشعر ينبغى أن يكتب بنفس الجودة التى يكتب بها النثر . ويلوح أن عقلها قد تشرب بكمالات النثر ، فى انضباطه أكثر مما فى قطعه اللافتة للنظر ، وأنها قد وجدت بنفسها إيقاعها وشعرها وتذوقها للكلمة المفردة .

إن أول الأوجه التى يحتمل معها لشعر مس مور أن يجبه القارئ هو تفاصيله الدقيقة ، قبل وحدته الوجدانية . إن ملكة الملاحظة المفصلة ، والعثور على الكلمات المضبوطة لخبرة من خبرات العين ، يحتمل أن تشتت انتباه القارئ المسترخى . بل إن الدقائق قد تضايق غير الواعين ، أو لا تثير فيهم سوى الدهشة المبهجة التى تستثيرها كرة منحوتة من العاج ثمة إحدى عشرة كرة أخرى بداخلها . أو سفينة كاملة الأشرع داخل زجاجة ، أو الهيكل العظمى لسمكة صليب . إن الحيرة الناجمة عن محاولة متابعة عين على مثل هذه اليقظة ، وعملية تداع على مثل هذه السرعة ، قد تنتج تأثيرا كذلك الذى ينتجه بعض الشعر «الميتافيزيقى» . ولدى المثقفين ثقافة معتدلة قد تلوح هذه القصائد تدريبات ذهنية : أما الذين يتحرك ذكاؤهم ، بيسر أكبر ، فهم وحدهم الذين ستلوح لهم ذات قيمة وجدانية . بيد أن على التفاصيل دائما أن تخدم الكل . والتشبيهات ماثلة كى تستخدمها الشاعرة ، كمحارة بلح البحر التى «تفتح ذاتها وتغلقها كمروحة جرحت» (حيث تتسم كلمة «جرحت» بإبهام يصلح للمستر إمپسون) ، والأمواج «رسمية كزعانف على سمكة» . فهذه الأشياء تجعلنا نرى الموضوع على نحو أوضح ، ورغم أننا قد لاندرك - على الفور - ارتباطه بعدد من الموضوعات الأخرى .

وهكذا فإنها فى انتباهها المستمتع والودود إلى الحيوانات - من القطة المنزلية ، أو «لترويج صيت البغال» إلى أبعد الأغراب الآتين من مناطق مدارية - تنجح على الفور فى إدهاشنا بوعى غير عادى لنماذج بصرية ، وذلك من طريق شئ أقرب إلى جاذبية مجهر ذى قوة عالية .

يمكن أن يصنف شعر مس مور - أو أغلبه - على أنه «وصفى» أكثر منه «غنائيا» أو «دراميا» . إنه ليفترض فى الشعر الوصفى أنه مقصور على فترة بذاتها ، وعلى هذا الأساس يشجب . ولكنه - فى الواقع - واحد من أنماط التعبير الباقية . ففى القرن الثامن عشر - أو أقل : فى فترة تشمل قصائد **تل كوبر وغابة وندسور ومرثية** جراى - كان المشهد الموصوف نقطة انطلاق لتأملات عن هذا الشئ أو ذاك . وشعر الفترة الرومانسية - من بيرون فى أسوأ أحواله إلى وردزورث فى أحسن أحواله - يتأرجح بين ما هو تأملى وما هو ابتعاثى ، ولكن الوصف أو الصورة الموضوعة أمامك تكون دائما هناك لنفس الغرض . لقد كان هدف «مذهب الصورة» - على قدر ما أفهمه ، أو على قدر ما كان له أى هدف - هو الحث على تركيز فريد على شيء بصرى، وتحريك سلسلة متتابعة آخذة فى الاتساع من مشاعر متحدة المركز . وبعض قصائد المس مور - كتلك التى تتخذ من الحيوانات أو الطيور موضوعا لها - ذات تداعيات تنتشر على نحو بالغ الاتساع . وقد يكون من العسير أن تعرف ما هو «موضوع» قصيدة **اليربوع** . فلدى ذهن على كل هذا القدر من الخفة ، وحساسية على كل هذا القدر من التكتم ، قد يكون الموضوع الثانوى - كحيوان صغير لطيف ، فى لون الرمال ، يطفر - هو خير تفريج عن الانفعالات الكبيرة . فالحرفى المتحذلق هو - وحده - الذى يمكن أن يعتبر هذا الموضوع مفرغا من المعنى ، وإنما فراغ المعنى فى داخله هو . إن علينا جميعا أن نختار أى موضوع يتيح لنا أقوى ضروب التفريج وأخفاها ، وهذه مسألة شخصية .

ونتيجة ذلك هى - فى الغالب- شيء ستدعوه الأغلبية برودا ، لأن شعور المرء بطريقته الخاصة - مهما تكن شدته - يحتمل أن يلوح أشبه بالبرود لأولئك الذين لا يسعهم أن يشعروا إلا بالطرق المتقبلة :

إن أعمق المشاعر ينم على ذاته دائما فى الصمت

لا فى الصمت ، وإنما الكبح

وهو ينم على ذاته فى تحكم يجعل من الممكن إدماج الأسلوب التحدثى ، التهكمى والبلاغى بدرجة عالية ، كما فى :

إنى لأذكر فخامتهم ، الآن إذ لم تعد هناك فخامة

وإنما إعتام . إنه لمن العسير أن تتذكر الحلية

والكلام والطريقة المضبوطة لما قد كان المرء خليقا

أن يدعوه المعارف الثانويين منذ عشرين

عامًا خلت ...

صارما بالتوتر ، حقودا

فى سلطانه علينا ، وأعمق

من البحر عندما يقدم الملق فى مقابل القنب

والجودار والكتان والجياد والبلاتين والخشب والفراء .

وكما قد يتوقع المرء من نوع النشاط الذى حاولت أن أشير إليه فإن نظم المس مور يمكن أن يوصف بأى شىء إلا أنه «حر» . إن كثيرا من قصائدها قد صيغ فى قوالب شكلية مضبوطة – ومركبة أحيانا – تتحرك برشاقة رقصة منيويت . (ومن المحقق أن «الرشاقة» من صفاتها المؤكدة) . وبعض قصائدها (كقصيدتى **عرس وأخطبوط**) غير مقفاة ، وفى قصائد أخرى (مثل **واحدات القرن البحرية وواحدات القرن البرية**) تدخل القافية أو تجانس الحروف على نحو غير منتظم ؛ وفى عدد من القصائد تكون القافية جزءا من قالب منتظم ملتحم بنهايات غير مقفاة . إن استخدام مس مور للقافية هو – فى حد ذاته – ابتكار مؤكد فى ميدان العروض .

فى صور القافية التقليدية تجنح النبرة التى تضفيها القافية إلى أن تقع فى نفس المكان الذى تقع فيه النبرة التى يضفيها المعنى . وأقصى الحالات تطرفا – فى خير أحوالها – فى ثنائية بوب الخماسية التفاعيل . إن الشعراء قبل بوب وبعده قد أضفوا تنوعا – على حساب الملاسة أحيانا من طريق الفصل عمدا بين النبرات من حين إلى حين ، ولكن هذا الفصل الذى يحدث ببساطة من طريق جمل تامة أو تركيب للجمل أشد التفافا لا يمكن اعتباره أكثر من انحراف عن المعيار بهدف تجنب الرتابة . بديهى أن اتجاه بعض من خير الشعر المعاصر يجنح إلى الاستغناء عن القافية كليةً ، ولكن بعض من يستخدمونها قد استخدموها ، هنا وهناك ، لصنع نموذج يضاد – مباشرة – نموذج المعنى والإيقاع كى يحدثوا مزيدا من التداخل . وبعض قوافى هوپكنز الداخلية تؤدى غرضها (لا ينبغى أن نخلط بين القافية الداخلية الصادقة أو السمعية ، والقافية الداخلية الزائفة أو البصرية : فإذا كانت إحدى القصائد تقرأ بنفس الجودة عندما تقطع ، بحيث تقع كل القوافى عند نهاية الأبيات ، كانت القافية الداخلية زائفة ،

وليست سوى نزوة كتابية ، كما فى قصيدة أوسكار وايلد المسماة **أبو الهول**) . وهذه القافية ، التى تشكل نموذجا فى **مواجهة** النموذج العروضى والمعنوى القصيدة ، إما ثقيلة أو خفيفة – بمعنى أنها إما **أثقل** أو **أخف** من النموذج الآخر . ولاريب فى أن كلا النوعين ، الثقيل والخفيف ، استخدامات مختلفة مازال علينا أن نستكشفها . ومس مور هى أعظم أستاذ ، بقيد الحياة ، للقافية الخفيفة ، ومن المؤكد أنها – على قدر ما أعلم – أول من فحص إمكاناتها . ولنلاحظ أن إحداث التأثير يتطلب أحيانا إعطاء كلمة هجاء أكثر تحليلية – بعض الشىء – أو توكيد مقطع أكثر من المألوف :

دا

ئما قد كان – عند الأطراف المتقابلة من

الحقائق الأولية الكبرى . «جزء منه كان يزحف ، جزء منه

كان على وشك أن يزحف ، والباقى

خدر فى مجثمه» . فى التقدم القصير الأرجل ، على

نوبات ...

وهى تحصل على التأثير ، أحيانا ، باستخدام الأدوات ككلمات ذات قافية :

مروحة أوذيت .

الكلابات التى تلبس قشرة جانب

الموجة ، لا تستطيع أن تخفى ...

الـ

بحر الفيروزى

من الأجسام . الماء يدفع إسفينًا ...

وفى جزء كبير مما يدعى أحيانا (بتعريض لاهوتى لا شعورى) نظما «عصريا» يجد المرء إما زيادة أو نقصا فى الانتباه التكنيكى . إن الأول يتجلى فى تأكيد الكلمات أكثر من الأشياء ، والثانى فى تأكيد للأشياء ولا مبالاة بالكلمات . وفى كلتا الحالتين تكون القصيدة بلا شكل ، كما أن أبرع السوناتات – إذا كانت محاولة للتعبير عن مادة غير ملائمة لشكل السوناتة – تغدو بلا شكل . ولكن التلاؤم المضبوط بين الصورة والمادة معناه أيضا توازن بينهما : وعلى هذا تكون للصورة – أو حركة النموذج –

رصانة خاصة بها (كسوناتات شكسبير مثلا) ، مهما يكن الوجدان الإنسانى المعنى خفيفا ومرحا ، ومرحا خاصا بها ، مهما يكن الوجدان جديا أو مأسويا . إن جوقات سوفوكليس ، فضلا عن أغانى شكسبير ، تهتم بشىء آخر إلى جانب الفعل الإنسانى الذى يشاهدانه ، وبدون هذا الشىء الآخر لا يعود هناك شعر . ومن ناحية أخرى فإنك إذا لم تهدف إلا إلى الشعر فى الشعر فلن يعود هناك شعر أيضا .

وقد ظلت عقيدتى- إذا كانت لها أى قيمة - بلا تغيير فى السنوات الأربع عشرة الأخيرة . إن قصائد مس مور تشكل جزءا من تلك البنية الضئيلة من الشعر المكتوب فى زماننا ، والذى سيقدر له البقاء ، من تلك البنية الضئيلة من الكتابات بين ما يعد شعرا - التى نجد فيها أن حساسية أصيلة وذكاء يقظا وشعورا عميقا قد انغمست فى المحافظة على حياة اللغة الإنجليزية .

وقد كان الاقتراح الأصلى هو أن أقوم بمختارات من قصائدها السابق نشرها وتلك الأكثر حداثة . ولكن مس مور مارست حقوقها فى التخلية ، أولا ، على نحو بالغ الشدة ، حتى غدوت حريضا على الاستبقاء لا التقليل . وعلى ذلك لا أجدنى قد قمت بأكثر من تنظيم ترتيب المحتويات . إن هذا الكتاب يشمل كل ما ترغب مس مور فى إعادة طبعه من ديوانها **ملاحظات** (مطبعة ذا دايال ، نيويورك ، ١٩٢٤) إلى جانب قصائد كتبتها منذ ذلك التاريخ ، وترغب فى نشرها .

أغسطس ١٩٣٤

من « مقدمة »(*)

(١٩٣٧)

كلما أثيرت قضية كتابة مقدمة لعمل خلاق شعرت أن الكتب القليلة التي تستحق التقديم هي بالضبط تلك الكتب التي يكون من الوقاحة أن تقدمها . لقد اقترفت هذا النوع من الوقاحة مرتين وهذه هي المرة الثالثة وإذا لم تكن الأخيرة فلن يكون هناك من يدهش لذلك أكثر مني . وليس في مستطاعي أن أبرر كتابتي هذه المقدمة إلا على النحو التالي : إن المرء معرض لأن يتوقع من الآخرين أن يروا في الكتاب - عند قراءتهم إياه لأول مرة - كل ما أدركه المرء من أمر الكتاب خلال تطور معرفته به معرفة حميمة . لقد قرأت رواية (غابة الليل) عدة مرات : عندما كانت مخطوطا ، وفي تجارب الطبع ، وبعد نشرها . وكل ما أستطيع أن أفعله من أجل بقية القراء - على فرض أنهم إذا كانوا سيقرءون هذه المقدمة أساسا فسيقرءونها قبل قراءتهم للكتاب - هو أن أتتبع المراحل ذات الدلالة التي مر بها تذوقي للكتاب . فقد اقتضاني بعض الوقت قبل أن أتمكن من تذوق معناه الكلي .

لقد قلت عن هذا الكتاب - في معرض إعلان يستهدف اجتذاب القراء إلى الطبعة الانجليزية - إنه كتاب خليق بأن « يجتذب أساسا قراء الشعر » . كانت هذه الجملة كافية في ذلك الوقت نظرا لما تقتضيه طبيعة الإعلان من إيجاز . ولكني سأكون سعيدا إذا انتهزت هذه الفرصة لأطنب قليلا في شرح ماأردته بها . لست أريد لأوحي بأن المزية الأساسية للكتاب إنما ترجع إلى جمال لفظه كما أني أبعد ما أكون عن القول بأن لغته المدهشة تخفي وراءها خواء في المضمون . ولو لم تكن لفظة « رواية » قد ابتذلت إلى الحد الذي يحول بين المرء وبين استخدامها ، ولو كانت تعني كتابا خلق كاتبه شخصيات حية وجعل بينها صلة ذات دلالة ، فهذا الكتاب إذن رواية . كذلك لست أعني أن أسلوب المس بارنز « نثر شاعري » وإنما أعني أن أغلب روايات عصرنا ليست « مكتوبة » حقيقة . فهي تستمد قدرا كبيرا مما قد يكون بها من واقعية من نقلها الأصوات ذات الجلبة التي يحدثها بنو الإنسان أثناء حاجتهم اليومية البسيطة إلى الاتصال . وهي تنقل ذلك نقلا حرفيا . فإذا بقي في الرواية جزء غير مؤلف من هذه الأصوات ذات الجلبة

(*) من مقدمته لرواية « غابة الليل » تأليف چونا بارنز ، فيبر آند فيبر ليمتد ، لندن ، ١٩٦٣

وجدناه مؤلفا من نثر ليس حظه من الحيوية أكبر من حظ النثر الذى يكتبه أى كاتب مقتدر فى الصحف أو أى موظف في الحكومة . إن النثر الحى حياة كاملة إنما يقتضى قارئه ما لا أرى قارىء الرواية العادى على استعداد لأن يؤديه . وعندما نقول إن رواية (غابة الليل) خليقة بأن تجتذب أساسا قراء الشعر فنحن لا نعنى بذلك أنها ليست عملا روائيا وإنما نعنى أنها عمل روائى بالغ الجودة إلى الحد الذى لا يمكن معه أن يتذوقه كاملا غير من تدربت حساسيتهم على تذوق الشعر . إن لنثر المس بارنز من الإيقاع النثرى مايجعله أسلوبا نثريا وإن له من القالب الموسيقى مايجعله مختلفا عن قالب النظم . مثل هذا الإيقاع النثرى قد يختلف حظه من التعقد أو التنميق حسب أغراض الكاتب ولكنه ، سواء كان بسيطا أو معقدا ، هو الذى يرتفع بما يريد الكاتب أن يقوله إلى مستوى حدة الانفعال فى لحظاته الأولى .

وعندما قرأت هذا الكتاب لأول مرة لاح لى أن الحركة الأولى منه أقرب إلى البطء والتثاقل إلى أن يظهر الدكتور . وطوال القراءة الأولى أحسست أن الدكتور وحده هو مايضفى على الكتاب حيويته واعتقدت أنه لا داعى للفصل الأخير . لكنى قد غدوت مقتنعا بأن هذا الفصل الأخير فصل أساسى من الناحية الدرامية ومن الناحية الموسيقية سواء بسواء . ومما استرعى انتباهى على أية حال أنه بينما أخذت الشخصيات الأخرى مع تكرار القراءة تحيا فى مخيلتى وأنه بينما تحولت بؤرة الاهتمام عن الدكتور فقد ظلت صورته واضحة لايتطرق إليها الشحوب بأى حال من الأحوال . لقد اكتسب – على النقيض من ذلك – أهمية أعمق ومن نوع مختلف إذ صار لبنة فى قالب كبير . إنه لم يعد أشبه بممثل لامع فى مسرحية ليس فيها مايجتذب المشاهد سواه بحيث ينتظر المرء ظهوره فى نفاد صبر . ومهما لاحت مثل شخصية الدكتور في الحياة الواقعية خليقة بأن تستأثر بالحديث أو تطفىء كل رغبة فى إقامة علاقات متبادلة معه أو تغطى على أناس أقل ذرابة لسان ممن يظهرون معه فى الرواية فإنه لايفعل فى الكتاب أى شىء من هذا القبيل . إننا لا نعدو فى مبدأ الأمر أن نسمعه يتحدث ولا نفهم لماذا يتحدث . و رويدا رويدا يبدأ المرء يتبين أن الدكتور ماتيو مايتى جرين أوف سولت دانتى أوكونور يجمع إلى جانب حبه لذاته وتبختره تنزها عن الغرض مستميتا وتواضعا عميقا . وتواضعه لا يتبدى فى أغلب الأحيان بالصورة التى تبدى عليها فى ذلك المشهد المدهش بالكنيسة الخالية ولكنه هو الذى يمنحه – طوال الوقت –قوته العاجزة بين العاجزين . إن مناجياته لنفسه – تلك المناجيات اللامعة الفطنة – ليس مصدرها عدم احتفال بسواه من البشر وإنما هى – على النقيض من ذلك – ثمرة وعيه البالغ الحساسية بهم . وعندما تأتى نورا لتزوره فى الليل (أيها

الحارس ، أي جزء من الليل ؟) ؟ يدرك على الفور أن كل ما يستطيع أن يقوم به من أجلها : (« ارتبك ارتباكا شديدا إذ لم يكن يتوقع أن تكون هى القادمة ») وأن الوسيلة الوحيدة لـ « إنقاذ الموقف » هى أن يرسل سيلا هادرا من الكلمات رغم أنها لا تكاد تفهم شيئا مما يقوله وإنما تعود المرة تلو المرة إلى الفكرة المستحوذة عليها . إن ثورته على المجهود الذى يقتضيه اعتصار نفسه إلى درجة اليبوسة من أجل الآخرين وعدم تلقيه أى مناصرة منهم لقاء ذلك هى ماتجعله ينطلق هانيا فى نهاية الكتاب : « **الناس الذين دخلوا حياتي وجعلوا منها حياة تعسة أتين لكى يتعلموا شيئا عن الانحطاط وعن الليل** » . لكنه إنما يتحدث فى أغلب الأحيان مستهدفا إغراق عويل الإنسانية ونشيجها البسيطين ومستهدفا جعل عارها محتملا وشقاءها أقل ضعة .

من المحقق أن شخصية كشخصية الدكتور أوكونور ماكان ليمكن أن تكون الشخصية الواقعية الوحيدة فى معرض من الدمى : ذلك أن مثل هذه الشخصية تحتاج إلى أناس آخرين واقعيين وإن كانوا أقل وعيا منها كى تتبين واقعيتها هى . ولست أجد فى هذا الكتاب شخصية واحدة لم تظل حية فى ذهنى بعد الانتهاء من قراءته . إن فليكس وابنه يفرضان وجودهما علينا فرضا . ويحدث أحيانا أن تنبعث الحياة فى الشخصيات من خلال عبارة واحدة وهي تفعل ذلك على حين غرة حتى ليدهش المرء دهشته لو أنه لمس دمية من الشمع فإذا به يكتشف أنها شرطى حى .

وليس الكتاب ببساطة مجموعة من اللوحات الفردية فإن مايربط بين أشخاصه – كما يحدث فى الحياة – هو ما نسميه المصادفة أو القدر أكثر مما يربط بينهم اختيار كل شخصية صحبة باقى الشخصيات اختيارا مقصودا . إن النموذج الكلى الذى تشكله هذه الشخصيات – وليس أى لبنة من لبنات البناء– هو بؤرة اهتمام الكاتبة . ونحن نأخذ فى التعرف على الشخصيات من خلال تأثير بعضها فى بعض ومن خلال ماتقوله بعض الشخصيات لبعض عن سائر الشخصيات . وأخيرا فمن الفضول أن نقول – ولكن ربما لم يكن ذلك فضولا بالنسبة لمن يقرأ الكتاب لأول مرة – إن الكتاب ليس دراسة فى الأمراض النفسية . فألوان الشقاء التى يعانيها الإنسان نتيجة لأى شذوذ فى المزاج يكون متفردا به ظاهرة هنا على سطح الكتاب ولكن التصميم الأعمق للكتاب إنما يصور الشقاء والغل الإنسانيين اللذين يعدان قاسما مشتركا بين البشر جميعا . ونجد أن هذا الشقاء يكون مختفياً فى حياة الأسوياء كما نجد أن أهم دواعى شقاء الإنسان إنما تكون خافية عن نظر الذى يعانى أكثر مما تكون خافية عن نظر المراقب [الخارجى] . فالإنسان المريض لا يعرف موضع العلة فيه وهو يريد جزئيا أن يعرفه ولكنه يريد فى أغلب الأحيان أن يخفى هذه المعرفة عن نفسه . وقد كان مما

يفترض ضمنا فى الأخلاقيات البيوريتانية التى أتذكرها أنه إذا كان المرء مقتصدا مغامرا ذكيا عمليا حريصا على ألا ينتهك حرمة المواضعات الاجتماعية فإن له الحق فى أن يحيا حياة سعيدة « ناجحة » . كان فشل الفرد يعزى إلى نقطة ضعف فيه أو إلى لون من الانحراف يتسم به ولكن الفرد العاقل ماكان ليحتاج إلى أن تقض مضجعه الكوابيس . أما الآن فالرأى الأكثر شيوعا يفترض أن أى تعاسة تصيب الفرد إنما ترجع إلى « المجتمع » وأنه يمكن علاجها بإحداث تغييرات خارجية فى المجتمع . وكلا الفلسفتين - مهما بدا بينهما من اختلاف - متشابهتان من حيث الأساس . ويلوح لى أننا جميعا ضحية لنفس الدودة التى تنخر فينا وذلك حين نصر على التشبث بأشياء مخلوقة وعلى تسليم إرادتنا إلى غايات موقوتة . ولو أننا تناولنا رواية (غابة الليل) من هذه الزاوية لازداد مغزاها عمقا . ذلك أن اعتبار هذه المجموعة من الناس مجرد عرض جانبى بشع لنزوات البشر لايعنى إساءة فهم الكتاب فحسب وإنما يعنى أيضا أننا نصر على توكيد إرادتنا وعلى قساوة قلوبنا وعلى التردى فى خطيئة كبرياء متمكن .

وقد كنت بحيث أعد الفقرة السابقة فقرة سفيهة أو أن أعدها أشد ادعاء من أن يحتملها هذا التصدير الذى يراد به أن يكون تزكية بسيطة لكتاب أكن له إعجابا عظيما لولا أنه قد ظهرت مقالة واحدة (على الأقل) تريد لتمدح الكتاب فوجدتها خليقة بأن تؤدى بالقارئ إلى اصطناع ذلك الاتجاه الخاطئ . ولولا ذلك لأمكن القول على وجه العموم بأن المرء - فى محاولته توقع الاتجاهات الخاطئة التى قد يسير القراء فيها - معرض لأن يثير ألوانا أخرى من سوء الفهم ما كانت لتدور له ولا للقراء ببال . إن هذا الكتاب عمل من أعمال الخيال الخلاق وليس رسالة فى الفلسفة . وكما قلت فى بداية هذا التصدير فإنى أدرك أن عملية تقديم الكتاب أساسا هى عملية تتسم بالوقاحة ، لأن قراءتك أى كتاب من الكتب عدة مرات لاتعنى بالضرورة أنك تدرك إدراكا سليما ما ينبغى أن تقوله عنه لمن لم يقرءوه بعد . وهأنذا أترك القارئ مع الكتاب يتبين انتصاراته الأسلوبية وجمال صياغته وتألق فطنته ورسمه للشخوص وما يتسم به من خاصتى البشاعة والدينونة على نحو يقترب كثيرا مما نجده فى مآسى العصر الإليزابيثى .

كلمة الطبعة الثانية

(١٩٤٩)

كتب التصدير السابق ، كما يلاحظ القارىء ، منذ اثنى عشر عاما خلت . ولم يظهر إلا فى الطبعة الأمريكية من **غابة الليل** التى نشرتها دار « هاركورت بريس آند كمبانى » بعد فترة قصيرة من نشر دار « فيبر آند فيبر » للكتاب فى لندن . وعند إعادة طبع الكتاب ارتأت « فيبر آند فيبر » أن من الملائم إدراج هذا التصدير فيه ، وهكذا يظهر ، لأول مرة ، فى الطبعة الانجليزية .

ولما كان إعجابى بالكتاب لم يتناقص ، ودافعى الوحيد إلى تنقيح تصديرى هو الرغبة فى إزالة أو إخفاء شواهد فجاجتى الخاصة عند وقت الكتابة - وهو إغراء يساور أى ناقد يراجع كلماته بعد اثنى عشر عاما من كتابتها - فقد لاح لى أن أفضل شىء هو أن أترك ، بلا تغيير ، تصديرا قد يظل بمقدوره ، فيما آمل ، أن يؤدى غرضه الأصلى وهو الإيماء إلى منهج فى التناول من شأنه أن يعين القارىء الجديد .

تصدير

(١٩٤٠)

[تصديره لكتاب **عهد الخلود** ، تحرير ن ، جانجولى ، الناشر : فيبروفيبر ، لندن ، ١٩٤٠] .

لدى أولئك الذين يجدون متعة مثلى فى كتب المنتخبات فإنه من المرضى أن نلاحظ أنه لا يمكن أن يكون ثمة شىء اسمه منتخبات نهائية عن أى موضوع . إن كل منتخبات تمثل فترة خاصة من الذوق ، ومزاجا خاصا . أضف إلى ذلك أنه يسعدنا أن نتذكر أن ثمة عدة أنواع ممكنة من المنتخبات ، وأن كل منتخبات ينبغى أن يحكم عليها ويستمتع بها فى بابها الخاص . بديهى أن هناك أولا المجموعة التى ترمى إلى إدراج كل خير نماذج النثر أو الشعر فى نوعها ، ولكنها - رغم ذلك - إذا أريد لها أن تظفر بمودة عاشق المنتخبات ينبغى أن يضفى عليها ضرب من الوحدة ، غير مستمد ببساطة

من المادة ، وإنما أيضا من مزاج القائم بالاختيار وذوقه الشخصى . وثمة مرة أخرى المنتخبات ذات الهدف الأكثر خصوصية ، والمكونة من قطع صنعت بحيث تمثل وتصور للجمهور حالة نفسية أو هوى أو اتجاها عقليا معينا فى النقد الأدبى . وثمة نوع ثالث ، أكثر شخصية من حيث إلهامه ، ولكنه يمكن – فى الأمثلة الموفقة – ان يمنح المتعة لكثيرين ممن لايعرفون المؤلف . وهذا النوع أقرب إلى طبيعة كتاب عادى صنف على نحو مترو ، أثناء القراءة ، من أجل إنعاش المصنف ذاته وتعزيته فى المستقبل : وإلى هذا النوع ينتمى الكتاب الحالى . وثمة طرق أخرى لتصنيف المنتخبات يستطيع أى قارىء أن يستدعيها إلى ذهنه ، ولكنى لا أذكر أشكالا متنوعة إلا لكى أستخرج المكان الخاص لمنتخبات من نوع هذا الكتاب **عهد الخلود** .

إن مؤلف هذا الكتاب الغفل عن التوقيع – لأن مصنف مجموعة تضفى عليها مثل هذه المشاعر الشخصية وحدتها ربما كان جديرا بلقب « المؤلف » – قد جمعه تدريجيا ، دون غرض سوى تعزية نفسه ، بعد وفاة ابن محبوب قبل الأوان . وبعد فترة أطلع على المخطوط أصدقاءه الذين شعروا – مثلما أشعر – بأن شعور المؤلف يضفى على المجموعة وحدة وقوة بما يجعلها تفى بغرض مشابه بالنسبة للآخرين . وإن الحقائق الماثلة فى كون قراءتها بالغة التنوع ، وأنها تشمل – لأى قارىء – عدة قطع لم تكن معروفة حتى الآن ، وأنه إلى جانب الكثير من القطع المعروفة للجميع ، وقطع أخرى أقل شهرة لمؤلفين معروفين من الجميع ، ثمة قطع تظهر هنا على نحو متسم برفعة كان يحتمل أن تفوتنا لو أننا أقبلنا عليها بأى حالة نفسية غير حالة صاحب هذه المنتخبات ، كلها تجتمع على تشكيل كتاب جدير – فيما أعتقد – أن يكون ذا مكانة فريدة بين المنتخبات . ولن يكون أقل ما يلفت القارىء النافذ البصيرة إليه هو اندماج الثقافة الشرقية والغربية فى عقل جامع المنتخبات وقلبه .

من " رديارد كپلنج " (*)

(١٩٤٠)

هناك أسباب متعددة تحول بيننا وبين معرفة قصائد كبلنج المعرفة الجيدة التى نتوهمها . ذلك أنه عندما يشتهر أحد الكتاب بأنه كاتب للنثر القصصى فى المحل الأول ترانا نميل - ونحن فى الغالب محقون - إلى اعتبار منظوماته نتاجا ثانويا . وإنى لأعترف بأنى كنت دائما أشك فيما لو كان من الممكن لأى إنسان أن يقسم نفسه هذه القسمة التى تمكنه من أن يفجر أقصى طاقات شكلين تعبيريين بالغى الاختلاف كالشعر والنثر التخيلى . إنى لأود أن أؤدى فروض الاحترام الواجبة إلى شعر جورج ميرديث أوتوماس هاردى أو د . هـ . لورنس باعتباره جزءا من إنتاجهم Oeuvre . ولكن ذلك لايعنى إقرارا من جانبى بأن شعرهم قد بلغ من الجودة ماكان حريا أن يبلغه لو أنهم اختاروا أن يكرسوا كل حياتهم لكتابة ذلك اللون من ألوان الفن . وإذا كنت أعتبر حالة كبلنج حالة خاصة تخرج عن هذه القاعدة فليس ذلك راجعا إلى أنى إخاله قد نجح فى تحقيق هذه القسمة وإنما لأنى إخال - لأسباب سيكون إيضاحها من أغراض هذه المقالة - أن نظمه ونثره لا ينفصلان وأنه لا ينبغى أن نحكم عليه فى الختام على أساس أنه شاعر وكاتب للنثر القصصى وإنما ينبغى الحكم عليه على أساس أنه مبتدع لشكل يجمع بين خصائص هذين اللونين . ومن ثم نجد أن المعرفة بنثره ضرورية لفهم نظمه وأن المعرفة بنظمه ضرورية لفهم نثره ، وإذا كان همى هنا هو الحديث عن نظمه وحده فما ذلك إلا لأنى أستهدف إعادة نظمه إلى مكانه وتمكيننا من رؤية إنتاجه الكلى على نحو أشد جلاء . إذ يلوح لى أن أغلب كتاب الدراسات التى قرأتها عنه يتناولون نظمه على أساس أنه جزء ثانوى من إنتاجه وبذلك يتهربون من الإجابة عن هذا السؤال الذى يسأله ، رغم ذلك ، كل إنسان : هل منظومات كبلنج شعر حقيقى ؟ وإذا لم تكن كذلك فما هى ؟

إن نقطة الانطلاق عند كپلنج » فى منظوماته هى الدافع الذى يدفع مؤلف الموال إلى تأليف مواله ، ونجد أن الموال الحديث ضرب من النظم ليس لدينا من الأدوات النقدية الملائمة مايمكننا من تذوقه ، ومن ثم ترانا نميل إلى رفض قصائده على

(*) من مقدمته لكتاب « مختارات من منظومات كپلنج » ، فيبر آند فيبر ، لندن ، ١٩٦٣ .

أساس من معايير نقدية لاتنطبق عليها . ينبغي علينا إذن أن نفهم نوع اللون الذى تنتمي إليه قصائده وذلك قبل أن نحاول تقدير قيمتها . وعلينا أن نرى ماالذى كان كبلنج يحاول أن يحققه وما الذى لم يكن يحاول أن يحققه . تلك عملية تقف على النقيض مما اعتدنا عليه في محاولتنا الدفاع عن المنظومات الحديثة . فنحن نتوقع أن يكون الشاعر الحديث متهما بالغموض ولكننا نجد كبلنج متهما بالإسراف فى الوضوح . ونحن نتوقع أن يكون الشاعر الحديث موضع اللوم لافتقاره إلى احترام ذكاء الإنسان العادى ، أو حتى لاستخفافه بذكاء الإنسان العادى ، ولكننا نجد كبلنج متهما بأنه « صحفى » لايتوسل إلا إلى أكثر الانفعالات الجماعية شيوعا . ونحن نتوقع أن يكون الشاعر الحديث موضع السخرية لأن شعره لايتمشى مع قوانين العروض ولكننا نجد كبلنج متهما بأنه يكتب سجعات . وموجز القول إن الناس يغتاظون من الشعر الذى لايفهمونه ويزدرون الشعر الذى يفهمونه دون بذل أى مجهود تماما مثلما تستاء جمهرة النظارة من متحدث يعلو بحديثه عن مستواهم أو يهبط به عن مستواهم .

وأما العقبة الثانية التى تحول بين عدد كبير من الناس وبين تذوق قصائد كبلنج فهى محلية هذه القصائد وكونها من شعر المناسبات وارتباطاتها السياسية . إن الناس يميلون فى أغلب الأحيان إلى الانتقاص من قدر الشعر الذى يلوح بعيد الصلة بالموقف المعاصر ولكنهم يميلون دائما إلى تجاهل الشعر الذى يلوح لاصلة له إلا بمواقف الأمس . وقد يساعد ارتباط الشعر بحدث سياسى على توجيه الأنظار إلى الشعر توجيها فوريا ولكن الشعر خليق بأن يظل مقروءا فى المستقبل ، إن كان سيقرأ ، رغم أنف هذه الارتباطات السياسية . إننا ندين الشعر باعتباره « سياسيا » عندما نختلف مع آرائه السياسية ، وغالبية القراء لا هى بالتى تريد الاستعمار ولا هى بالتى تريد الاشتراكية فى الشعر . ولكن القضية ليست قضية ماهو زائل وإنما قضية ماهو باق . فالشاعر الذى يلوح بعيد الصلة كلية عن عصره قد يكون لديه رغم ذلك شىء بالغ الأهمية يقوله لعصره وكذلك الشاعر الذى يعالج مشاكل عصره لا يتحتم بالضرورة أن يغدو عتيقا . إن قصيدة أرنولد المسماة (مقطوعات من الجراند تشارتريز) تعلن لحظة شك تاريخى ، سجلها أكثر العقول تمثيلا لها ، لحظة مرت وتجاوزها أغلبنا سالكين هذا الاتجاه أو ذاك ولكن القصيدة ستظل إلى الأبد تمثل تلك اللحظة .

وعلى ذلك فإن علينا أن نحاول أن نجد ما هو باق فى شعر كبلنج ، ولكن هذا لا يعنى ببساطة فصل الشكل عنده عن المضمون . علينا أن ننظر إلى المضمون نفسه ، وإلى اتجاهه الاجتماعى والسياسى فى تطوره ، وعلينا - إذ نبذل جهدا من أجل فصل أنفسنا عن افتراضات جيلنا - أن نتساءل عما إذا لم يكن فى كبلنج ما هو أكثر مما يعبر عنه كاريكاتير بيربوم ...

لم أجد في المنتخبات التي تلي موضعاً لأولى قصائد كبلنج المنشورة : وتوخيا للدقة أقول إن هذه المنتخبات تبدأ من صفحة ٨١ من مجموعة أعماله . إن إنتاجه الباكر من عمل الصبا ، غير أنه لما كان عمل الصبا هذا قد نشر في عصره ونجح في عصره فإن قراءته أساسية لفهم تقدم كبلنج فهما كاملا . إن القسم الأكبر منه هو ما كان يراد له أن يكون عليه ، فهو قراءة خفيفة في إحدى الصحف الانجليزية بالهند : وهو يكشف عن نفس التعالم عن ذلك المستوى الأشد سطحية من الضعف الإنساني ، والذي هو فعال وباعث على الضيق في آن واحد في بعض قصصه الباكرة عن الهند ، ومن الواضح أنه من عمل شاب بارع يستطيع أن يقطع شوطا كبيرا في الصحافة ، غير أنه ليس في شعور أغلبها أو ايقاعها ما يقدم أي إشارة إلى أن مؤلفها سيكتب قصيدة تذكر في يوم من الأيام . وليس من الضروري أن نقول إنها ليست شعرا : فالشيء المدهش والشائق هو أنها لا تدعي أنها شعر ، وأنها ليست من عمل شاب تتجه شكوك أي إنسان إلى أنه طامح إلى كتابة الشعر . أما أنه موهوب ، وأما أنه جدير بالملاحظة ، فأمران واضحان عندما نعرف كم كان شابا : ولكنه يبدو موهوبا فيما هو زائل فقط ، ويلوح أنه لا يرمي إلى ما هو أعلى من ذلك .

وقد كانت هناك ، على أية حال ، مؤثرات أدبية في خلفية ذهنه . فنحن نجد بين شعره محاكاة لـ « أتالانتا في كاليدون » لأجل أغراضه الخاصة المباشرة . ونحن نتذكر أيضا ذلك الماكينتوش جلال الدين الذي يقدم إلينا على أنه يسقط من فوق ناقة وهو يتلو « أغنية الخميلة » وقد تلا ، ذات مرة « أتالانتا » بأكملها ، وهو يضبط الوقت بقائمة السرير . وكانت هناك ارتباطات كبلنج الأسرية بجماعة ما قبل روفائيل : وإن دين كبلنج لسوينبرن لكبير . غير أنه لا يغدو محاكاة قط : فإن مصطلحه اللفظي مختلف ، ومحتواه مختلف ، وإيقاعاته مختلفة . وثمة مونولوج باكر فيه من المحاكاة لبراوننج أكثر مما في أي قصائده الأخرى من المحاكاة لسوينبرن . ولكن تأثير براوننج يتبدى أوضح ما يكون في قصيدتين ذواتي أسلوب مختلف تمام الاختلاف عن أسلوب براوننج هما « ترنيمة ماك أندرو » و « ماري جلوستر » . لماذا كان تأثير سوينبرن وبراوننج مختلفا هكذا عما كان المرء خليقا بأن يتوقعه ؟ إن ذلك راجع ، فيما أظن ، إلى اختلاف في الدافع : فإن ما كتباه قد كانا ينتويان به أن يكون شعرا ، أما كبلنج فلم يكن يحاول أن يكتب شعرا على الإطلاق .

لقد وجد عدة ناظمين لم يكونوا يرمون إلى كتابة شعر . وإذا استثنينا بضعة كتاب للنظم الفكاهي فسنجد أن أغلبهم سرعان ما يطويهم النسيان . والفرق هو أنهم

لم يكتبوا شعرا قط . أما كبلنج فيكتب شعرا ، ولكن هذا ليس هو ما يسعى إلى أن يفعله . وهذا التفرد فى الهدف هو الذى أضعه فى ذهنى وأنا أدعو كبلنج « كاتبا للمواويل » . وسأحتاج إلى بعض الوقت كى أوضح ما أعنيه بذلك ، لأنى إنما أوسع من نطاق معنى كلمة « موال » وأضيق منه قليلا فى آن واحد . من الحق أن ثمة خيطا لا ينفصم من المعنى يصل بين مختلف أنواع النظم التى تنطبق عليها كلمة « موال » . ففى مواويل الحدود القصصية يكون الهدف هو سرد قصة لها ، عند هذه المرحلة من الأدب ، الشكل الطبيعى لقصة ترمى إلى إثارة الانفعال ، ويكون شعرها عارضا وإلى حد ما لا شعوريا ، كما أنها تكون على شكل مقطوعات قصيرة مقفاة . ويتركز انتباه القارىء على القصة والشخصيات كما أنه لا بد من أن يكون للموال معنى يدركه سامعوه على الفور . وقد يؤكد تكرار سماعه الانطباعات الأولى أو يكرر التأثير غير أن الفهم الكامل للموال ينبغى أن يتم عند سماعه لأول مرة . وينبغى أن يكون الشكل العروضى من نوع بسيط لا يوجه الاهتمام إلى ذاته ، وإن كان يمكن لضروب الإعادة والقرارأن تسهم فى إحداث أثره التعزيمى . ولا ينبغى أن تكون هناك تعقيدات عروضية تناظر خفايا الشعور ولا يمكن أن يستجاب لها على الفور . وفى مرحلة أخرى من الثقافة – كما هو الشأن فى الأنجلو – سكسونية وفى أشكال الويلزية المنمقة – يطور الشعر تفننا واعيا يتطلب براعة فى التذوق من جانب الجمهور . وتفرض الأشكال على المنشد قيودا وعقبات يكشف عن براعته فى التغلب عليها . وينبغى أن نتذكر أن هذه الحذلقة ليست مقصورة على ما ندعوه بالأدب « الحديث » ، أو فى المراحل التالية لتطور الآداب الكلاسيكية ، كالآداب اللاتينية أو اليونانية أو السانسكريتية أو الفارسية أو الصينية . وإنما هى مرحلة أحيانا ما يصل إليها شعر شعوب أدنى ثقافة . ومن ناحية أخرى فإن شعر الموال ليس مجرد مرحلة فى التطور التاريخى ، وإنما هو يبقى ، ويتطور فى طريقه الخاص ، ويناظر مستوى باقيا من الاستمتاع بالأدب . وسيظل هناك جمهور للموال دائما ، ولكن الأوضاع الاجتماعية للمجتمع الحديث تجعل من الصعب كتابة موال جيد . وربما كان هذا الآن أصعب منه فى الوقت الذى كتبت فيه « مواويل غرفة الثكنة » حيث أن كبلنج كان يجد آنذاك ، على الأقل ، إلهام وجدة صالة الموسيقى الحية .

ولكى تنتج موالا معاصرا فلن يعنيك أن تعتنق آراء اجتماعية متقدمة ، أو أن تعتقد أن أدب المستقبل ينبغى أن يكون أدبا « شعبيا » . إن الموال ينبغى أن يكتب لأجل ذاته ، ولأجل أغراضه الخاصة . وإنه ليكون أيضا من الخطأ، والخطأ المتسم بالكبر ، أن يظن أن جمهور الموال إنما يتكون من عمال المصانع ، والأيدى العاملة فى

الطواحين ، وعمال المناجم والعمال الزراعيين . إنه يشتمل على أناس من هذه الفئات ، ولكن تكوين هذا الجمهور لا صلة له - فيما أشك - بأى تقسيم طبقى واجتماعى واقتصادى للمجتمع . أما جمهور أنواع الشعر الأخرى الأكثر تطورا ، بل والأشد إغرابا ، فيعبأ من بين جميع المستويات . وكثيرا ما يجدها غير المتعلمين أسهل قبولا من أنصاف المتعلمين . ومن ناحية أخرى فإن جمهور الموال يشمل كثيرين ممن تلقوا تعليما عاليا ، حسب قواعد التعليم ، كما يشتمل على كثير من الأقوياء والمتعلمين المتخصصين ، وورثة الرخاء . ولست أريد بهذا لأوحى أن هذين الجمهورين خليقان بأن يمثلا أو ينبغى أن يمثلا عالمين منفصلين ، وإنما أعنى أنه سيكون هناك جمهور لا يقدر إلا على ما أسميه بالانتباه للموال ، وجمهور أصغر يقدر على الاستمتاع بكل من الموال والأشكال الشعرية الأشد صعوبة والآن فإن كبلنج يتوجه بالخطاب إلى من يلقون بأسماعهم للموال ، ولكن هذا لا يعنى أن جميع قصائده لا تتوسل إلا إلى هذا المستوى .

إن ماهو غير مألوف فى مواويل كبلنج إنما هو خلوص نيته فى محاولته ألا ينقل إلا ما يستطيع الذهن البسيط أن يستوعبه فى قراءة واحدة ، أو سماع واحد . فمواويله تكون فى أحسن أحوالها حينما تقرأ بصوت عال ، ولا تحتاج الأذن إلى تدريب كيما تتابعها بسهولة ، وتقترن هذه البساطة فى الهدف بموهبة كاملة فى الكلمة والعبارة والإيقاع . وليس هناك شاعر أبعد منه عن أن يتهم بتكرار نفسه . وفى الموال لا ينبغى أن تكون المقطوعة أطول مما ينبغى ، ولا ينبغى أن يكون تصميم القافية أعقد مما ينبغى[١] . ينبغى أن تدرك المقطوعة فى التو واللحظة ، ككل ، ويستطيع القرارأن يساعد على الإلحاح على كنه مثل هذه الرقعة المحدودة من التنوع . إن تنوع الشكل الذى تمكن كبلنج من أن يبتدعه لمواويله مرموق . فإن كل ضرب من ضروبه متميز وملائم تماما للمحتوى والحالة النفسية التى تنقلها القصيدة . وليس النظم أشد انتظاما مما ينبغى . فنحن لا نجد النقرة الرتيبة إلا عند ما يكون الرتيب هو الشيءالمطلوب ، وتتسم ضروب التقطيع غير المنتظمة بمدى واسع . وإن من أكثر التدريبات تشويقا فى الجمع بين النقرة الثقيلة وتنوع الخطوة مانجده فى قصيدة «دانى ديفر» وهى قصيدة مرموقة تكنيكيا (ومن حيث المضمون أيضا) . وإن التردد المنتظم لنفس الكلمات التى تنتهى بها الأبيات ، ذلك الذى يستفيد إلى حد كبير من القافية الناقصة (كما هو الشأن فى كلمتى Parade (استعراض) و Said (قال) ليوحى

(١) رغم أن كبلنج كان قادرا على أن يعالج شكلا فى مثل صعوبة السستينا . انظر ص ٤٥ .

بأقدام سائرة ، وبحركة الرجال فى تشكيل منظم - وفى وحدة حركة تزيد من بشاعة المناسبة ، ومن المرض الذى يمسك بخناق الرجال كأفراد . وإن الخطوة السريعة هونا للأبيات الختامية لتوحى بالتغير فى الحركة والموسيقى . وليس هناك كلمة أو عبارة واحدة توجه الانتباه إلى نفسها أكثر مما ينبغى ، أو ليست هناك من أجل إحداث التأثير الكلى ، بحيث أنه عندما تأتى الذروة :

" What\'s that that whimpers over 'ead ? Said Files -on-Parade,

"It's Danny's soul that's passin' now, the Colour-Sergeant said.

(وكلمة Whimper (ينشج بالبكاء) صائبة تماما هنا) يكون الجو قد أعد لتعليق كامل للانكار .

وإنه ليكون من المضلل أن نضمر القول بأن كل قصائد كبلنج أو على الأقل كل ما يهم منها « مواويل » فإن ثمة تنوعا كبيرا فى أنواع شعره . وكل ما أعنيه هو أن المدخل لفهم ما كان يحاول أن يقوم به ، فى كل أشعاره المتنوعة ، إنما هو الدافع الذى يحرك منشىء الموال ، وخير مدخل بالنسبة لغرضى هنا هو أن أوجه الاهتمام إلى دزينة أو نحو ذلك من قصائده التى تمثل أنماطه المختلفة . وبالنسبة للقارىء الذى يكون الموال هو أكثر المداخل إلى الشعر طبيعية فى نظره فليس هناك حاجة إلى أن نبين أن منظومات كبلنج تصل ، من حين إلى حين ، إلى حدة « الشعر » : والأفيد بالنسبة لمثل هؤلاء القراء هو أن نناقش المحتوى ووجهة النظر فى الحياة وأن نتغلب على التحيزات التى قد تكون لديهم ضد أى شعر يشتمل على مادة أو وجهة نظر مختلفة عما يتصادف أن يكونوا يقبلونه ، وأن نفصل شعره ، بالإضافة إلى ذلك ، عن ارتباطاته الزائدة عن الحاجة بالأحداث والاتجاهات التالية . وهذا هو ما سأحاول القيام به فى القسم الثانى [من هذه المقالة] . وفى اختيارى للأمثلة التى تلى هنا أجدنى أقرب إلى التفكير فى القارىء الذى إذا كان يعتقد أن كبلنج كتب « سجعات سياسية » يؤكد كلمة « سجعات » أكثر من تأكيده لكلمة « سياسية » .

وإن أول انطباع قد نحصل عليه من فحصنا لعدد من القصائد التى اخترناها لنبين هذا التنوع هو أن هذا التنوع كبير إلى حد مثير للشكوك . ومعنى هذا أننا قد نخفق فى أن نرى ما هو أكثر من براعة كاتب يستطيع أن يوجه يده إلى كتابة أى شكل أو مادة شاء . وقد نخفق فى أن نتبين أى وحدة فى عمله . قد نسلم بأن قصائده واحدة فى أثر أخرى لها - على نحو أو آخر - لحظتها « الشعرية » ومع ذلك نعتقد أن هذه اللحظات ليس إلا عارضة ووهمية . وإنه ليكون من الخطأ أن نفترض أن بضع

قصائد له هى التى يمكن اختيارها باعتبارها « شعرا » وأن البقية ، ضمنا ، لا تحتاج إلى أن تقرأ . إن اختيارا يتم على مثل هذا النحو ليكون اختيارا تحكميا ، لأنه ليس هناك حفنة من القصائد يمكن عزلها عن سـائر عمله على مثل هذا النحو . وسيكون ذلك مـضللا لأن دلالة « قصـائده » خليقـة بأن تضيـع مـا لم نضـعـهـا إزاء خلفيـة « منظوماته » كما أن دلالة منظوماته خليقة بأن تضيع إذا لم نضعها فى سياق كتاباته النثرية . مـامن جزء من عمل كبلنج ، ومامن فترة فى هذا العمل ، يمكن تذوقها تذوقا كاملا دون أن ندخل فى اعتبارنا سائر الأجزاء والفترات . وفى نهاية المطاف نجد أن هذا العمل الذى يلوح ، عند دراسته بالجملة ، مفتقرا إلى أى وحدة تتجاوز عشوائية الظروف الخارجية ينم على وحدة من نوع بالغ التعقيد .

وعلى ذلك فإذا كنت أوجه اهتماما خاصا إلى قصيدة « دانى ديفر » ، باعتبارها من مـواويل غرفـة الثكنة ، تبلغ على نـحو مـا حدة الشـعـر ، فليس ذلك لأنى أنتـوى أن أعزلها عن سائر المواويل التى تنتمى إلى هذا النوع نفسه ، وإنما على سبيل التذكرة بأنه لا يمكنك ، فى حالة كبلنج ، أن ترسم خطاً يغدو بعض نظمه ، وراءه ، « شعرا » أو أن تقول إن الشعر ، حينما يواتيه ، يدين بجدية تأثيره إلى كونه شيئا « فوق البيعة » ، شيئا أكبر مما كان الكاتب ينتوى أن يعطيك ، وأن المادة ليست ، ببساطة ، مجرد تعلة أو مناسبة للشعر . وثمة قصائد أخرى تزداد فيها صعوبة وضع يدك على عنصر الشعر عما نجده فى « دانى ديفر » . وثـمة قصيدتان تنـتميان إلى نمـط واحد هـما « ترنـيمة ماك أندرو » و « مارى جلوستر » . إنهما مونولوجان دراميان من الواضح أنهمـا – كمـا قلت – يدينان ببعض أشيـاء إلى ابتكار براوننج ، وإن كـانا موّالين ، عروضيا وداخليا ، وقد اختـارت الشهادة الشعبية أن تكون أولاهما هى الأجدر بالذكر . وأظن أن هذه الشـهادة الشعبية صائبة ، وإن لم يكن من اليسير أن نحدد على وجه الدقة ما يرفع « ترنيمة مـاك أندرو » على « مارى جلوستر » . فمالك السفينة العجوز الجشع فى هذه القصيدة الأخيرة ليس بالشخصية التى تُنسى بسهولة ، ووجود الابن الصامت يضفى عليها خاصة درامية لا نجدها فى مناجاة ماك أندرو لذاته . ليس فى هاتين القصيدتين من هى أقل نجاحا من أختها . وإذا كانت قصيدة ماك أندرو هى الأجدر بالذكر فليس ذلك راجعا إلى أن كبلنج يلهمه تأمل نجاح الفشل أكثر مما يلهمه تأمل فشل النجاح ، وإنما لأن ثمة شـعرا أكبر فى الموضـوع . فمـاك أندرو هو الذى يخلق شعر السفينة البخارية ولكن كبلنج هو الذى يخلق شعر ماك أندرو .

إننا نتحدث أحيانا كما لو كان الكاتب هو الذى « صانع » ، على أكثر الأنحاء وعيا وجهدا ، هو أبعد الكتاب عن اهتمامات القارىء العادى ، وكما لو كان الكاتب الشعبى

هوالكاتب الذى لا فن له . غير أنه ما من كاتب كان يأبه لصنعة الكلمات أكثر من كبلنج وهو هوى جعله يكن احتراما عظيما للفنان فى أى فن ، وللصانع فى كل صنعة[1] ، وربما كان متضمنا فى احترامه لحرفة البناء . ونحن نجد أن مشاكل الفنان الأدبى تتردد باستمرار فى قصصه [2] : ففى قصته المسماة Wireless ، مثلا نجد أن مساعد الكيميائى الفقير المصاب بالدرن يتطابق ، ليلة ، مع كيتس فى لحظة كتابته قصيدة « أمسية سانت أجنس » . وفى « أجمل قصة فى العالم » يجشم كبلنج نفسه مشقة تقديم قصيدة بالغة الجودة ، ذات شعر أقرب إلى الشعر المرسل (انظر « أنشودة أقنان القادوس » فى هذا الكتاب) وقصيدة بالغة الرداءة فى شعر منتظم لكى يمثل للفرق بين القصيدة التى تشق طريقها إلى وعى الشاعر والقصيدة التى يقسرها كاتبها قسرا . إن الفرق بين صنعة الشعر وفن الشعر هو ، بطبيعة الحال أمر يصعب تحديده ، كما يصعب تحديد الفرق بين الشعر وفن الموال . ولن يجدينا أن نحدد مكانة كبلنج فى الشعر . وإنما كل ما نستطيع أن نقوله هو أن صنعة كبلنج أجدر بالثقة من صنعة بعض شعراء آخرين أعظم منه ، وأنه لا تكاد توجد قصيدة ، حتى فى مجموعة أعماله ، يفشل فيها فى أداء ما رسم لنفسه أن يؤديه . إن صنعة الشاعر العظيم قد تخذله أحيانا . ولكنه ، فى أعظم أحواله ، إنما يفعل مايفعله كبلنج عادة ، على مستوى أدنى – وهو أن يكتب على نحو شفاف ، بحيث يتجه انتباهنا إلى الموضوع ، وليس إلى الوسيط . مثل هذه النتيجة لا يتوصل إليها ببساطة من طريق غياب الزخرفة لأنه حتى غياب الزخرفة قد يخطىء فيوجه الانتباه إلى ذاته – وإنما من طريق عدم استخدام الزخرفة لأجل ذاتها قط[3] ، رغم أننا نجد مرة أخرى أن ما يلوح من فضول القول قد يكون هو الشىء المهم حقيقة . والآن فإن من المشاكل التى تثور فى حالة كبلنج مشكلة تتصل ببراعة الصنعة التى يلوح أنها تمكنه من أن ينتقل من شكل إلى شكل ، وإن كان يفعل ذلك دائما بمصطلح لفظى مميز له ، ومن موضوع إلى موضوع ، إلى حد لا نعى

(١) «الثور الذى فكر » فى حلبة مصارعة الثيران « غضب غضبا عظيما ، وتظاهر بالهزيمة وبان عليه القنوط فى استسلام كاستسلام التمثال ، ثم انفجر فى نوبات جديدة من الغضب – ولكن دائما بحياد الفنان الحقيقى الذى يعرف أنه ليس إلا أداة لنقل الانفعالات التى يشرب منها الآخرون ، وليس هو » .

(٢) فى « مسودات الكتاب المقدس » (وهى قصة نشرت فى طبعة سسكس وحدها) يناقش شكسبير وبن جونسون مشكلة تتعلق باختيار الكلمات ، طرحها عليهما أحد مترجمى إنجيل الملك جيمز . انظر أيضا قصيدة كبلنج عن شكسبير فى هذا الكتاب .

(٣) إن خطبة إنوباربس العظيمة فى مسرحية « أنطونى وكليوباترا » مزخرفة بدرجة عالية ولكن لهذه الزخرفة هدفا أكبر من جمالها الخاص .

معه أن هناك أى دافع داخلى قهار يجعله يكتب عن هذا الشيء بدلا من أن يكتب عن ذاك – وهو تعدد فى الملكات قد يثير فينا الريب من أنه قد لا يكون أكثر من مؤد . إننا نبحث لدى الشاعر ، كما نبحث لدى الروائى ، عما سماه هنرى چيمز بالنموذج المرتسم على البساط . وفى حالة أعظم الشعراء المحدثين نجد أن هذا النموذج يتجلى على أكمل وجه (لأننا نستطيع أن نكون على يقين من وجود النموذج دون أن نفهمه فهماً كاملا) . وأنا أذكر ييتس عند هذه النقطة بسبب التضاد بين نموه الواضح جدا فى الطريقة التى يكتب بها ، ونمو كبلنج الذى لا يتضح إلا فى الموضوعات التى يكتب عنها . نحن نتوقع أن نشعر فى حالة الكاتب العظيم بأنه كان عليه أن يكتب عن الموضوع الذى تناوله بالطريقة التى كتب بها . وليس هناك كاتب آخر فى مثل تبريز كبلنج يصعب أن نتبين وجود هذا الجبر الداخلى فيه ، مثله .

وأتقدم من المواويل الباكرة إلى ذكر طائفة ثانية من منظومات كبلنج هى تلك القصائد التى تنبع من أو تعلق على أحداث وقتية . وبعض هذه القصائد ، مثل قصيدة « هدنة الدب » التى صيغت على شكل حكاية خرافية ذات مغزى ، لا تطمح إلى بلوغ شأو كبير . غير أن القدرة على كتابة منظومات جيدة للمناسبات إنما هى ملكة بالغة الندرة على وجه اليقين : وقد كان كبلنج يتمتع بهذه الملكة ، والتزم بأن يستخدمها على نحو جاد تماما . ومن بين هذا النمط من القصائد أضع قصيدة « جزى » – وهى قصيدة أوحت بها فضائح ماركونى – فى مكانة بالغة العلو باعتبارها هجاء حارا يرتفع إلى مقام الفصاحة الحقة (وباعتبارها قصيدة تمثل ، عرضا ، أهمية تأثير صور الكتاب المقدس ولغة الطبعة المعتمدة منه فى كتابته) . وقصائده عن كندا واستراليا ، ومراسيم دفن الملك إدوارد السابع ممتازة فى بابها ، وإن لم تكن مرموقة جدا ، حين ينظر إليها مفردة . وهو يجمع إلى ملكته فى نظم المناسبات ملكة نوعين آخرين من النظم امتاز فيهما هما الابيجرامة والترنيمة . إن الابيجرامات الجيدة فى اللغة الانجليزية بالغة القلة ، وكتاب الترانيم العظماء بالغو الندرة ، ذلك أن كلا النمطين نمطان من النظم موضوعيان إلى أقصى حد : فهما يستطيعان بل وينبغى أن يحملا بشعور حاد ،ولكنه شعور ينبغى أن تتسنى المشاركة فيه على نحو كامل . وهما ممكنان لكاتب شديد اللاشخصية مثل كبلنج : وإنى لأود لو ينظر القارىء بعناية إلى « مراثى الحرب » . إنى أدعو كبلنج كاتب ترانيم عظيما . على أساس قوة قصيدته « صلاة الانسحاب » وهى قصيدة تكاد تكون أشهر من أن تحتاج إلى أن يوجه إليها انتباه القارىء ، إلا لكى نبين أنها واحدة من تلك القصائد التى يتفجر فيها شئ من مستوى أعمق من مستوى ذهن المراقب الواعى للشئون السياسية والاجتماعية – شيء

له الإلهام التنبؤى الحق . لقد كان كبلنج خليقا بأن يكون واحدا من أبرع كتاب الترانيم . ونفس هذه الملكة التنبؤية تظهر ، على المستوى السياسى ، فى قصائد أخرى له مثل « مـخـروط الرياح » ولكننا نجـدها ذات سند أقـوى من ذلك الذى نجـده فى « ترنيـمـة الانسحاب » .

وإنــه لمن المتـعـذر ، على أيــة حـال ، أن نضـع كل قـصـائد كبلنج في واحـدة أو أخرى من الأبواب المتميزة العديدة . فهناك قصيدته المسماة « جثيسماني » التى لا إخال أنى أفهمها ، والتى تزداد غموضا لأن المؤلف قد اختار أن يضعـها ، منذ زمـن مبـكـر ، فى طـبعة أعماله المجموعة ، ومعهـا هـذا العنـوان الفـــرعــى « ١٩١٤- ١٩١٨ » . ثم هناك قصائده فى الفترة المتأخرة من حياته .

ونحن نجد أن منظومات هذه الفترة المتأخرة تنم على تنوع أكبر حتى مما نجده فى قصائده الباكرة . إن كلمة « التجريب » يمكن أن يوصف بها ، وعلى نحو مشرف أيضا ، إنتاج كثير من الشعراء الذين يتطورون وتتغير درجة نضجهم . فعندما يتقدم الإنسان فى السن قد يتحول إلى موضوعات جديدة أو قد يعالج نفس موضوعاته القديمة بطريقة مختلفة . ونحن عندما نتقدم فى السن نعيش فى عالم مختلف ونغدو أناسا مختلفين فى نفس العالم الذى عرفناه . وهذه التغيرات قد يعبر عنها تغير فى الوزن أوالصور أو الشكل : فالمجرب الحق لا يحثه حب استطلاع قلق ولا رغبة فى الجدة ولا توق إلى مفاجأة الناس وإدهاشهم وإنما يحثه اضطراره إلى أن يجد فى كل قصيدة جديدة يكتبها ، كما كان الشأن فى قصائده الأولى ، الشكل الملائم لشاعر ليس له كشاعر سيطرة على نموها . غير أنه كما ان اصطلاح « نمو » لا يلوح صائبا تماما فى حالة كبلنج ، فكذلك الشأن مع مصطلح « التجريب » . إن لديه تنوعا كبيرا ، وبعض الابتكارات المرموقة جدا على وجه اليقين ، كما هو الشأن فى قصيدته « الطريق عبر الغابات » و « أغنية نساء الدانمرك على القيثار » .

ما المرأة التى تهجرها

وتهجر نار المدفأة وأكر البيت

لكى تمضى مع قاتلة الأزواج العجوز التى وخطها الشيب ؟

وفى « قصائد عن سيف ويلاند » البالغة الفتنة . بيد أنه قد كان ثمة ابتكارات باكرة تعدلها أصالة (دانى ديفر) . وثمة أيضا ، بين القصائد التالية ، قصائد بالغة الفتنة صيغت فى شكل أكثر تقليدية مثل **حديد بارد والأرض وأغنية الأطفال** .

وعلى ذلك أعترف بأن الأدوات النقدية التى نحن متعودون على استخدامها فى تحليل الشعر ونقده لايلوح أنها ذات جدوى : وأعترف -أكثر من ذلك - بأن استيطان عملياتى الخاصة لا يقدم لى عونا فإن جزءا من جاذبية هذا الموضوع يكمن فى استكشاف عقل بالغ الاختلاف عن عقلى إلى هذا الحد .

إني متعود على البحث عن الشكل ، ولكن كبلنج لايلوح قط أنه يبحث عن الشكل ، وإنما فقط عن شكل خاص لكل قصيدة . وهكذا نجد فى قصائده تنوعا غير عادى ، ولكن ما من نسق واضح - فالصلة ينبغي أن تقام على مستوى آخر . ومع ذلك فإن هذا ليس عرضا لفراهة فارغة ، ونستطيع أن نكون على يقين من أنه لايطمح إلى نجاح شعبي أو بين فئة قليلة لأجل ذات النجاح ، إن الكاتب ليس جادا فحسب ، وإنما هو صاحب رسالة . إنه أضبط [أى قادر على استعمال كلتا يديه بسهولة متساوية] تماما : بمعنى أنه قادر تماما على التعبير عن نفسه نظما أو نثرا ، ولكن شعوره بضرورة التعبير عن الشيء الواحد في قصة وفى قصيدة ضرورة أعمق كثيرا من مجرد عرض البراعة . ولا أعرف كاتبا فى مثل عظمة مواهبه كان الشعر ، بالنسبة له ، مجرد أداة ، مثله . إن أغلبنا يهتم بالشكل لأجل ذاته - لا منفصلا عن المحتوى ، وإنما لأننا نهدف إلى صنع شيء يكون **كائنا** في المحل الأول ، شيء يكون في مقدوره بالتالى أن يثير ، داخل نطاق محدود ، استجابات متنوعة تنوعا ملحوظا فى مختلف القراء . فعند كبلنج أن القصيدة شيء يراد به أن يكون فاعلا - وقصائده ، فى أغلب الأحيان ، قد أريد بها أن تستخرج نفس الاستجابة من جميع القراء ، وأن تستخرج فقط الاستجابة التى يمكنهم أن يشتركوا فيها . ولدى شعراء آخرين ، أو على الأقل لدى بعض شعراء آخرين ، قد تبدأ القصيدة فى تشكيل ذاتها على صورة شذرات من إيقاع موسيقى ، ويظهر تركيبها فى مبدأ الأمر على أساس شبيه بالشكل الموسيقى . ويجد مثل هؤلاء الشعراء أن من الضرورى أن يشغلوا ذهنهم الواعى بمشاكل الصانع تاركين المعنى الأعمق - إن كان هناك - ينبثق من مستوى أدنى ، وعلى ذلك فإنها مسألة تتعلق بما يؤثر المرء أن يكون على وعى به ، وعن كمية معنى القصيدة التى تنتقل مباشرة إلى العقل وكمية معناها التى تنتقل ، على نحو غير مباشر ، من طريق التأثير الموسيقى فى الحساسية - متذكرين دائما ان استخدام كلمة موسيقى وأقيسة التمثيل الموسيقية ، عند مناقشة الشعر ، له أخطاره ، إذا نحن لم نراجع على الدوام حدوده ، لأن موسيقى النظم لا تنفصل عن معانى الكلمات وارتباطاتها . وعلى ذلك فإنى إذا كنت أقول إن هذا الاهتمام الموسيقى ثانوى وقليل عند كبلنج لا أضمر بذلك

أى تقليل من صنعته ، وإنما أضمر بالأحرى وجود طبقة من القيم المختلفة عن تلك التى ننتظر منها أن تحدد تركيب الشعر .

لو أننا كنا ننتمى إلى نوع الناقد المتعود على النظر إلى القصائد بمعايير « العمل الفنى » وحدها ، فلربما جنحنا إلى أن نستبعد نظم كبلنج على أساس من معايير لم يكن المراد بها أن تنطبق عليه . ولئن كنا ، من ناحية أخرى ، من نوع الناقد السيرى المهتم أولا بالأعمال من حيث هى كشف عن الإنسان ، فسنجد أن كبلنج هو أكثر الموضوعات روغانا : فما من كاتب كان أكثر منه تكتما عن نفسه ، أو أقل تقديما لمنافذ حب الاستطلاع ، والعبادة أو النفور الشخصيين .

إن القارئ المفترض ، على نحو صرف ، الذى يقع على هذه المقالة دون سابق معرفة بنظم كبلنج ربما يتخيل أنى قد وكلت فى قضية كاتب من الدرجة الثانية ميئوس منه ، وأنى أحاول - كعرض لبراعتى فى الدفاع - ان أخفف قليلا من عقوبة النسيان التى أنزلت به . وقد يتوقع المرء من الشاعر الذى يلوح أنه لا ينقل سوى هذا القدر الضئيل من ضروب نشوته وقنوطه الخاص أن يكون بليدا ، أو يتوقع من الشاعر الذى منح هذا القدر الكبير من وقته لخدمة الخيال السياسى أن يكون زائلا ، أو يتوقع من الشاعر المنشغل هذا الانشغال الدائم بمظاهر الأشياء أن يكون ضحلا . ونحن نعلم أنه ليس بليدا لأننا جميعا قد انتشينا فى وقت أو آخر بقصيدة أو أخرى من قصائده ، ونعلم أنه ليس زائلا لأننا نتذكر الكثير مما قرأناه ، أما عن الضحالة فهى تهمة لا يمكن أن يوجهها إليه إلا أولئك الذين لم يستمروا فى قراءته إلا باهتمام صبيانى . وفى بعض الأحيان لا يكون كبلنج متملكا بنفاذ البصر فحسب ، وإنما يكاد « يتملكه » ضرب من البصيرة الثانية . ومن العجائب الهينة الشأن ، فى حد ذاتها ، أنه ليم على أنه وضع دفاعا عن الحائط فيلقا رومانيا أعلن المؤرخون أنه لم يكن بالقرب منه قط ، ثم أثبتت الاكتشافات التالية أنه كان ، بالتأكيد ، معسكرا هناك . فهذا هو نوع الشيء الذى صار المرء يتوقعه من كبلنج . ثمة كهوف أعمق وأظلم توغل فيها ، أما أن يكون ذلك عن خبرة أو من طريق الخيال فأمر لا يهم ، وثمة إشارات إلى ذلك فى « نهاية الممر » ، وفيما بعد فى « المرأة التى فى حياته » و « فى نفس الموقف » ، ومن الغريب أن تومئ إلى هذه القصيدة قصص باكرة لـه ، لم أدرجها فى هذا الكتاب ، هى

قصيدة « الليلة البيضاء » La nuit blanche تقدم صورة تعاود الظهور فى « نهاية الممر » لقد كان كبلنج يعرف شيئا عن الأشياء الموجودة فى العالم السفلى ، وعن الأشياء التى تقع وراء التخم[1] .

لم أفسر نظم كبلنج أو القبضة الباقية التى يمكن أن تكون له عليك . وحسبى أن أساعد على إبقائه بعيدا عن الخانات الخطأ[2] . لئن أنكر قارىءهذا الكتاب أن كبنلج كاتب منظومات عظيم فإنى لآمل - على الأقل - أن يكون قد وجد أسبابا جديدة لحكمه ، لأن التهم العادية التى توجه إليه إما غير صادقة أو هى من نافلة القول . لقد استخدمت كلمة « نظم » معتمدا عليه ، لأنه هو الذى سماه كذلك ، إن فيه شعرا ، ولكنه عندما يكتب نظما ليس بالشعر فليس ذلك لأنه حاول أن يكتب شعرا وفشل . إن له غرضا آخر ، غرض تشبث به فى نزاهة .

وهو معبر عنه فى قصيدة (من ديوان : **مجموعة متنوعة من المخلوقات**) بدا لى أنها خليقة أن تكون أشد تأثيرا إذا وردت عند نهاية هذا القسم من مقالتى مما إذا وردت فى متن الكتاب .

(١) قارن وصف العذاب فى « فى نفس الوقت» (وهى قصة خاتمتها أصدق مع الخبرة من خاتمة **صبى الأجمة**) « هب أنك كنت وتركمان - يتذبذب - ووضع امرؤ إصبعه عليك » بصورة « وتر البانجو المشدود » التى تصف الموجة المتكسرة فى « أروع قصة فى العالم » . قارن أيضا قصة « حقيقة » (عن انفجار بركانى تحت الماء يدفع بوحش البحر إلى السطح) والقطع الافتتاحية من **أليس فى أرض العجائب** . فكلاهما يرصد أحداثا خارجية لها تراسل كابوسي مضبوط مع رعب روحى ، و « حقيقة » قصة أفضل من « فى نفس الموقف » لأن الشرح النفسي فى هذه القصة الأخيرة يجيء كهبوط عن ذروة الخبرة .

(٢) وجه دكتور ج . هـ . أولدام انتباهى إلى الملائمة بين هذا الموضوع والفصل الخاص بـ « الفن والسحر » فى ذلك الكتاب المرموق جدا **أصول الفن** للأستاذ ر . ج **كولنجوود** . ويأخذ كولنجوود كبنلج على أنه مثل لـ « الفنان ساحرا » ، ويعرف الفن السحرى بأنه « فن تمثيلى وبالتالى استثارى للوجدان ، وهو يستثير - لأغراض محددة - بعض الانفعالات أكثر من غيرها لكى يصرفها فى شئون الحياة العملية » . ويلوح لى أن مساهمة الأستاذ كولنجوود هنا بالغة القيمة : ولكن على حين أن كبلنج مثل طيب جدا لما يدعوه « الفنان ساحرا » لا أشعر أن « الفنان ساحرا » وصف كامل لكبلنج ككاتب منظومات .

كاتبو الخرافات [أى واضعو الخرافات على ألسنة الحيوانات]

١٩١٤ - ١٩١٨

عندما يود العالم أجمع أن يبقى أمرا فى طى الكتمان

لأن الحقيقة قلما تكون صديقا لأى جمع

يكتب الرجال مستخدمين الخرافات ، مثلما فعل أيسوب القديم

مازحين مما لن يجرؤ أحد على أن يجهر باسمه

ولا مفر لهم من هذا ، وإلا سقط

إلا إذا سرهم ألا يسمعهم أحد على الأطلاق .

- ٢ -

عبرت عن رأى مؤداه أن تنوع نظم كبلنج وطفراته من فترة إلى أخرى إنما هو أمر لا يمكن تفسيره وإضفاء نسق موحد عليه بأن نتتبع نموه كما قد نفعل مع سائر الشعراء . إن نموه لا يمكن أن يفهم من خلال نظمه وحده ، لأنه كان - كما قلت فى بداية حديثى - كاتبا للنثر - و - النظم على نحو متكامل ولكى نفهم هذه التغيرات يتعين علينا أن نضع فى اعتبارنا نثره ونظمه معا . إن كبلنج يلوح ، فى بداية الأمر ، كاتبا ذا أوجه ومشاغل مختلفة ، يتطور فى كل مرحلة تطورا كاملا ، ولا يلتزم قط بمتابعة شكل واحد من النظم إلى الحد الذى يحول بينه وبين الانتقال إلى غيره . إنه بالغ الاختلاف عن سائر الشعراء إلى حد يغرى الناقد الكسول بأن يقتصر على الزعم بأنه ليس بالشاعر على الإطلاق ، ويقف بالأمر عند هذا النحو . والتغيرات التى فى شعره ، على حين لا يمكن تفسيرها بأى تخطيط عادى للنمو الشعرى ، يمكن - إلى حد ما - أن تفسر بالتغيرات التى طرأت على ظروفه الخارجية . وأنا أقول « إلى حد ما » لأن كبلنج ، الذى لا يعدو أن يكون فى الظاهر انعكاسا للعالم المحيط به ، هو أقل الكتاب قابلية لأن يسبر له غور : موهبة عظمى فى استخدام الكلمات ، حب استطلاع مدهش وقوة ملاحظة ، بذهنه وبكل حواسه ، قناع المسلى ، ومن ورائه موهبة غريبة فى البصيرة الثانية ونقل رسائل من مكان آخر . وهى موهبة تبدو محيرة حين نغدو على وعى بها

إلى حـد لا نغدو معـه ، منذ ذلك الحين ، واثقين مما إذا لم تكن مـوجـودة - وكل هذا يجعل من كبلنج كاتبا يستحيل تماما فهمه ، ويستحيل تماما التقليل من شأنه .

ومن المحقق أن الحساسية غير العادية بالبيئة هى أول ما نلاحظه فى كبلنج من خصائص بحيث يمكننا - على أحد المستويات - أن نقتفى مجراه على ضوء الظروف الخارجية . إن ما كانت الحياة خليقة أن تصنعه من رجل كهذا ، لو أن ميلاده ونموه ونضجه حدث جميعا فى بيئة واحدة ، أمر لا سبيل إلى تخمينه . وكما شاءت الحياة ووجهت ، فقد كانت النتيجة هى منحه حيادا وابتعاداً فريدين عن كل بيئة ، وأجنبية شاملة هى الجانب العكسى لشعوره القوى نحو الهند ونحو الامبراطورية ونحو انجلترا ونحو سسكس ، أجنبية أشبه بزائر ذكى ، على نحو مخيف ، من كوكب آخر . إنه يظل غريبا وبعيدا ، على نحو ما ، عن كل ما يوحد بين ذاته وبينه . إن القارىء الذى يمكنه أن يغوص مسافة قليلة - ولكن ليس عميقا بما فيه الكفاية - تحت سطح شعبية كبنلج كراو للحكايات ، وتالٍ للمواويل ، ويكون لديه شعور غامض بأن ثمة شيئا من تحت ، معرض لأن يقدم تفسيرا خاطئا لهذا الشعور بعدم الراحة .

وقد حاولت أن أقلقل الاعتقاد بأن كبلنج مجرد كاتب سجعات : وعلينا الآن أن نرى ما إذا كانت هذه « السجعات » « سياسية » بالمعنى الانتقاصى لهذه الكلمة .

إن كون المرء قد ولد فى الهند وقضى أول سنوات يتذكرها هناك ظرف عظيم الأهمية بالنسبة لطفل على هذه الدرجة من قابلية الانطباع . وكون المرء قد قضى سنوات ما بين السابعة عشرة والرابعة والعشرين يكسب عيشه هناك هو ، بالنسبة لشاب نضجه بالغ التبكير ، ودقيق الملاحظة ، خبرة مهمة أيضا . ونتيجة ذلك - فيما يبدو لى - أن ثمة طبقتين فى تذوق كبلنج للهند : طبقة الطفل وطبقة الشاب . وقد كان هذا الأخيرهو الذى لاحظ البريطانيين فى الهند ، وكتب حكاياته الأقرب إلى الازدهاء بالنفس واللوذعية عن دلهى وسيملا ، ولكن الأول هو الذى أحب البلد وشعبه . وفى حكاياته الهندية - فإن الشخصيات الهندية هى على الإجمال - الأكثر واقعية ، لأنها معالجة بتفهم الحب . إن المرء لا يكون شديد المحبة فيما بين السابعة عشرة والرابعة والعشرين . ولكن بورن باجات ، والشخصيات الهندية الأربع العظيمة فى **كيم** ، هم الحقيقيون : اللاما ، ومحجوب على ، وهورى تشندر موكرجى ، والأرملة الغنية من الشمال ، أما عن البريتونيين فإن من يتعاطف معهم أكثر من غيرهم هم الذين عانوا

أو سقطوا – إن ماكنتوش جلال الدين قد تعلم أكثر مما تعلمه ستريكلاند[١] . إن كبلنج ينتمي إلى الهند على نحو يختلف عن انتماء أى انجليزى آخر كتب ، ويختلف عن أى هندى بعينه ، له جنس وعقيدة ومسكن محلي ، و – إذا كان هندوكيا – طبقة اجتماعية . بل إنه يكاد يمكن أن يسمى : أول مواطن هندى . وعلاقته بالهند تحدد ذلك الجزء منه الذى هو أهم جزء فى الإنسان : اتجاهه الدينى ، إنه اتجاه تسامح شامل [٢] . إنه ليس بغير المؤمن ، بل على العكس من ذلك فهو يستطيع أن يتقبل كل العقائد : عقيدة المسلم والهندوكي والبوذى أو البارسى أو الجاينى أو حتى (خلال خياله التاريخى) الميثرى . ولئن كان فهمه للمسيحية أقل ودا فذاك راجع إلى خلفيته الأنجلو – سكسونية . ولا ريب فى أنه قد رأى فى الهند ما فيه الكفاية من رجال الدين ، كمستر بنيت فى قصة **كيم** .

إن تفسير شعور كبلنج نحو الامبراطورية ، وشعوره نحو سسكس فيما بعد ، على أنهما مجرد حنين من جانب رجل بلا بلد ، وعلى أنهما حاجة إلى العون يستشعرها رجل لا ينتمى لخليق بأن يكون غلطة تحول بيننا وبين تفهم مساهمة كبلنج الفريدة . والتخلص من مشاعره الوطنية على هذا النحو ليس ضروريا إلا لمن يرون أن مثل هذه المشاعر ليست بالموضوع الملائم للشعر . ربما كان هناك من هم على استعداد لأن يسمحوا فى الشعر بالتعبير عن الوطنية إذا هى كانت تقف موقف الدفاع . فهنرى الخامس عند شكسبير مقبول – بكل تفاصحه الذى كان خليقا أن يكون محرجا لولا ذلك – لأن الجيش الفرنسى كان أكبر بكثير من القوة الانجليزية ، حتى على الرغم من أنه لا يكاد يمكن وصف حرب هنرى بأنها حرب دفاعية . غير أنه إذا كان ثمة تحيز ضد الشعر الوطنى فإن ثمة تحيزا أقوى ضد الوطنية الامبراطورية فى الشعر . وعند الكثيرين غدت الامبراطورية شيئا يُعتذر عنه ، على أساس أنها تكونت مصادفة ومضيفين أنها مسألة مؤقتة على أية حال ، وستتمثل فى نهاية الأمر فى رابطة عالمية شاملة من نوع ما . بل إنه لينتظر من الوطنية ذاتها ألا تكون مفصحة . غير أنه ينبغى علينا أن نعود أنفسنا على أن ندرك أن الامبراطورية لم تكن ، فى نظر كبلنج ، مجرد فكرة ، فكرة طيبة أو سيئة ، وإنما كانت شيئا يشعر بواقعيته . ومن المحقق أنه

(١) للوقوف على موضوع أخلاقيات كبلنج ، وأنماط الرجال التى يحترمها ، انظر مقالة قيمة لمستر بونامى دوبريه فى كتاب **المصباح والمزهر** . ونقدى الوحيد لهذه المقالة هو أنها لا تدخل فى حسبانها أعمال كبلنج التالية بما فيه الكفاية .

(٢) وليس تسامح الجهل أو اللامبالاة . انظر **علامة الوحش** التى يحتمل أن من لا يؤمنون بوجود الوحش يعتبرونها قصة متوحشة .

فى تعـــبيره عن شـــعوره لم يكن يـرمى إلى تملـق الغرور القومى أو العـنـصرى أو الامبراطورى أو يحاول تقديم برنامج سياسى . لقد كان يرمى إلى أن ينقل وعيا بشىء موجود - كان يشعر بأن أغلب الناس على وعى بالغ النقص به . إنه وعى بالجلال ، يقينا ، ولكنه كان - قبل ذلك - وعيا بالمسئولية .

إن هناك مسألة ما إذا كان « الشعر السياسى » مسموحا به ، وهناك مسألة الطريقة التى كان بها شعر كبلنج السياسى سياسيا ، وهناك مسألة كنه مبادئه السياسية ، وأخيرا تبقى مسألة ما ينبغى علينا أن نقوله عن ذلك الجزء الكبير من عمله الذى لا يمكن أن يوصف - مهما مططنا الاصطلاح - بأنه سياسى على الإطلاق .

ومن الملائم أن نوجه الانتباه إلى كاتب انجليزى آخر عظيم وضع السياسة فى النظم - وهو دريدن . إن مسألة ماإذا كان كبلنج شاعرا ليست منبتة الصلة بمسألة ما إذا كان دريدن شاعرا . لقد كان مؤلف « أبشالوم وأخيتوفيل » يتهكم بـ قضية خاسرة ، عند النظر إلى الوراء، وكان يقف على الجانب الناجح ، أما مؤلف « الأيل والنمر » فكان يدافع عن قضية فى السياسة الكنسية ، وكان هذان الهدفان ، كلاهما ، بالغى الاختلاف عن ذلك الذى رسمه كبلنج لنفسه . إن كلا من قصيدتى دريدن أشد سياسية - فى توسلها إلى العقل - من أى قصيدة لكبلنج ، غير أن الرجلين كانا يشتركان فى الكثير . لقد كان كلاهما أستاذا للعبارة ، وقد استخدم كلاهما إيقاعات أقرب إلى البساطة بتنويعات بارعة ، واستخدم الاثنان وسيطهما لنقل تقرير بسيط قوى أكثر مما استخدماه لنقل نموذج موسيقى من النغمات الانفعالية الفوقية (وإذا كان من الممكن أن نستخدم هذين المصطلحين دون خلط) فقد كانا كلاهما شاعرين كلاسيكيين أكثر منهما رومانسيين . إنهما يتوصلان إلى الشعر من طريق الفصاحة ، ولدى كليهما تكون للحكمة أولوية على الإلهام ، وكلاهما أشد اهتماما بالعالم المحيط به منه بأفراحه وأحزانه الشخصية ، يعنى بمشاعره الشخصية من حيث مشابهتها لمشاعر سائر الناس أكثر من عنايته بها من حيث خصوصيتها غير أنى لا أود أن ألح على هذا التشابه أكثر مما ينبغى ، ولا أود أن أتجاهل الاختلافات الكبرى بينهما : ولئن لم تكن هذه المقارنة فى صالح كبلنج ، من بعض النواحى ، فينبغى أن نتذكر أنه كان يمتاز بصفات أخرى لا تدخل فى المقارنة على الاطلاق .

من المحقق أن كبلنج كان ينظر إلى النظم - كما كان ينظر إلى النثر - على أنه وسيط لهدف عام . وإذا أردنا أن نصدر حكما على هدفه فينبغى علينا أن نحاول وضع أنفسنا فى المواقف التاريخية التى كتبت أعماله المتنوعة تحت ظلها . وسواء ما إذا كان

تحيزنا ميالا إليه أو عدائيا ، فإنه لا يجمل بنا أن ننظر إلى ملاحظاته عن أحد المواقف التاريخية من وجهة نظر فترة تالية . كذلك ينبغي أن ننظر إلى عمله ككل ، وإلى سنواته الباكرة فى ضوء سنواته التالية ، وألا نبالغ فى أهمية قطع أو عبارات معينة قد لا نميل إليها . فحتى هذه القطع والعبارات

قد يساء فهمها . إن المستر إدوارد شانكس الذى وضع أحسن كتاب قرأته عن كبلنج (والذى يلخص فصله المسمى « نبى الامبراطورية » آراء كبلنج السياسية على نحو يدعو للإعجاب) يقول عن القصيدة المسماة « نهب » وهى موال جندى ، تصف طرق نهب الكنوز المخبوءة من أهل البلاد) « هذه قصيدة مقيتة تماما ، وإنها لتجعل شارح كبلنج يحمر خجلا حينما يحاول تفسيرها » فهذا القول يقرأ فى القصيدة موقفا لم تتجه إليه شكوكى قط . ولست أعتقد أن كبلنج كان ، فى هذه القصيدة ، يزكى جشع وطمع مثل هذه الاستثناءات ، أو أنه كان يغتفر السلب والنهب . فلو أننا ظننا ذلك لانبغى علينا أيضا أن نفترض أن قصيدة « السيدات » كتبت لتمجيد التزاوج السلالى المتفرق من جانب الجنود المحترفين المعسكرين فى أراض أجنبية . لا شك فى أن كبلنج – فى الفترة التى تنتمى إليها هذه القصائد – كان يشعر بأن الجندى المحترف ، وكذلك ضابطه ، لم يكونا يلقيان تقديرا من بنى جلدتهم المسالمين فى بلادهم ، وأن معالجة الجندى ، والجندى المسرح من الخدمة ، كانت تتضمن – فى أكثر الأحيان – ما هو أقل من العدالة الاجتماعية . ولكنه كان مهتما بأن يعرفنا بالجندى لا أن يبرزه فى صورة مثالية . وقد كان الإسراف فى العاطفية يثيره ، وكذلك الانتقاص من قدر المرء ، أو إهماله ، فإن كلاً من هذين الموقفين معرض لأن يستثير صاحبه .

قلت إنه لا يوجد فى كبلنج – كشاعر – نمو وإنما طفرة ، وإنه لكى نجد التطور ينبغى علينا أن ننظر إلى التغيرات التى طرأت على البيئة وعلى الرجل نفسه . إن أول فترة له هى فترة الهند ، والثانية هى فترة السفر والإقامة فى أمريكا ، والثالثة هى فترة استقراره فى سسكس . وهذه التقسيمات واضحة . غير أن الشيء الذى ليس بهذا الوضوح هو تطور نظرته إلى الامبراطورية ، وهى نظرة تتمدد وتتقبض فى آن واحد . لقد ظل دائما أبعد ما يكون عن أن تعوزه الروح الناقدة لعيوب وأخطاء الامبراطورية البريطانية ، ولكنه كان يؤمن إيمانا صلبا بما ينبغى عليها ، وما يمكن لها ، أن تكونه . وفى مرحلته الأخيرة نجد أن انجلترا ، وجزءا معينا من انجلترا ، يغدوان مركز رؤياه ، فهو أشد اهتماماً بمشكلة سلامة لب الامبراطورية ، حيث أن هذا اللب شيء أقدم وأكثر طبيعية وأبقى على الزمن . ولكن رؤياه تصطنع فى نفس الوقت نظرة

أعرض ، فيرى الامبراطورية الرومانية ومكان انجلترا فيها . وتكاد رؤياه أن تكون رؤيا امبراطورية مثالية تقوم فى السماء . ومع كل خياله الجغرافى والتاريخى لم يكن هناك من هو أقل منه اهتماما بالإنسان فى قلب الجماهير ، أو بمعالجة الناس فى قلب الجماهير . فقد كان رمزه فردا معينا على الدوام . وقد كان هذا الرمز ، فى وقت من الأوقات ، يتجسد فى رجال من نوع ملفانى أو ستريكلاند . ثم أصبح يتجسد فى بارنسيوس وهوبدن . إن الآلات الفنية لا تفقد جاذبيتها فى نظره ، فاللاسلكى والطيران يليان البخار ، وفى واحدة من أكثر قصصه لا دنيوية- قصة « هم » - نجد أن نموذجا باكرا - لا يعتمد عليه كثيرا - للسيارة يلعب دورا كبيرا : غير أن بارنسيوس وهوبدن أهم من الآلات فأحدهما هو المدافع عن حضارة (وأقول حضارة ، لا الحضارة بالمعنى المجرد لهذه الكلمة) ضد الهمجية . والآخر يمثل ذلك الاتصال الضرورى للحضارة بالتربة .

قلت إن هناك دائما شيئا أجنبيا فى كبلنج ، وكأنه زائر من كوكب آخر . وربما كان ما زال يلوح لبعض القراء أجنبيا فى توحيده بين نفسه وسسكس . إن ثمة عنصرا من البراعة Tour de force فى كل عمله ، يجعل بعض القراء على غير راحتهم . فنحن نشك فى الناس الأذكى مما ينبغى وكبلنج معرض لأن يثير شيئا من عدم الثقة الذى أثاره رجل آخر كان أجنبيا على نحو بالغ الاختلاف ، وعلى مستوى أشد دنيوية - وإن كانت له هو الآخر رؤياه للامبراطورية ولمعانه من نفاذ البصيرة العميق . فحتى الذين يعجبون بدزرائيلى أشد الإعجاب قد يجدون أنفسهم أشد استراحة إلى جلادستون ، سواء كانوا يحبون الرجل ومبادئه السياسية أو لا . غير أن أجنبية دزرائيلى كانت مسألة بسيطة نسبيا . ولا ريب فى أن اختلاف البيئة الباكرة ، الذى ترجع إليه أجنبية كبلنج ، قد أمده بفهم للريف الانجليزى يختلف عن فهم الرجل الذى ولد ونشأ فيه ، وأثار فيه أفكارا بخصوصه يحسن أهله صنعا إذا هم ألقوا بسمعهم إليها .

ربما كان من سوء حظ صيت الإنسان أن ينال نجاحا كبيرا ، فى فترة مبكرة من حياته ، بعمل واحد ، أو بنمط واحد من الأعمال ، لأن عمله الباكر سيكون - فى هذه الحالة - هو ما يُذكر به ، ولن يأبه الناس (والنقاد قبل غيرهم فى بعض الأحيان) لمراجعة آرائهم فيه بما يتمشى مع أعماله التالية . أضف إلى ذلك أنه فى حالة كبلنج قد يصطلح التحيز ضد مضمونه مع الافتقار إلى فهم شكله على إنتاج إدانة له ، لا اتساق بها ، فهو قد دعى من حزب التورى بسبب مضمونه ودعى صحفيا بسبب أسلوبه .

ليس هناك قارىء منتبه لكبلنج يستطيع ، على أية حال ، أن يذهب إلى أنه لم يكن على ذكر من أغلاط الحكم البريطاني : فالمسألة ببساطة هى أنه كان يعتقد أن الامبراطورية البريطانية شىء طيب وأنه كان يريد أن يضع أمام قرائه مثالا لما ينبغى أن تكون عليه ، وإن كان على وعى حاد بصعوبة مجرد الدنو من ذلك المثال ، والخطر المستمر من النزول حتى عن المستوى الذى قد يتوصل إليه . ولست أستطيع أن أجد أى تبرير للتهمة القائلة بأنه كان يعتنق عقيدة تفوق جنس على غيره من الأجناس . لقد كان يعتقد أن استعداد البريطانيين للحكم أكبر من استعداد غيرهم ، وأنهم يشتملون على عدد أكبر من الرجال الرحماء ، غير القابلين للرشوة ، وغير الباحثين عن مصلحتهم الشخصية وكان يعلم أن التشكك فى هذه المسألة لا يحتمل أن يؤدى إلى زيادة فى السخاء قدر ما سيؤدى إلى ارتخاء الحس بالمسئولية . غير أنه لا يمكن اتهامه بأنه كان يعتقد أن أى بريتونى - لا لشىء إلا لجنسه البريطانى - هو بالضرورة ، وعلى أى نحو ، متفوق - أو حتى مساو - لفرد من جنس آخر . فأنماط الرجال الذين ينالون إعجابه غير محدودين بأى تحيز . وأنضج عمل له عن الهند وأعظم كتبه هو « كيم » .

إن الفكرة القائلة بأن كبلنج مسل شعبى ترجع إلى الحقيقة الماثلة فى أن أعماله قد ذاع صيتها وأنها تسلى . ومهما يكن من أمر ، فإنه لمن المسموح به أن تعبر عن الآراء الرائجة فى عصرك بأسلوب غير رائج : غير أنه مما لا ينال القبول أن يعتنق امرؤ آراء غير رائجة ويعبر عنها على نحو بالغ الجاذبية . ولست أرغب فى أن أمضى فى الجدال حول نزعة كبلنج « الامبراطورية » الباكرة ، لأن ثمة حاجة إلى الحديث عن نمو آرائه . وينبغى أن يقال عند هذه النقطة ، وقبل المضى إلى أمام ، إن كبلنج ليس بالمنظر ولا هو بالرجل صاحب البرنامج . إن آراءه لا ينبغى النظر إليها على أنها نقيض آراء مستر هـ . ج ولز . إن خيال مستر ولز شىء وآراءه السياسية شىء آخر . وهذه الأخيرة تتغير ولكنها لا تنضج . غير أن كبلنج لم يكن يفكر - بالمعنى الذى يمكن به نسبة هذا النشاط إلى مستر ولز . إن هدفه ، وملكته ، انما يتمثلان فى جعل الناس يرون . ذلك أن الشرط الأول للتفكير الصائب هو الإحساس الصائب . والشرط الأول لفهم بلد أجنبى هو أن تشمه كما تشم الهند فى قصة « كيم » . وإذا كنت قد رأيت وشعرت حقا وصدقا ، وكان الله قد منحك القوة ، فقد يكون بمقدورك أن تفكر على النحو الصحيح .

إن أبسط تلخيص للتغير الذى طرأ على كبلنج فى سنواته الوسطى هو «نمو الخيال الامبراطورى إلى خيال تاريخى » ولا بد أن يكون استقراره فى سسكس

قد أسهم فى هذا النمو إلى حد ليس بالضئيل : لأنه كان يجمع بين كل من الاتضاع الذى يجعله يخضع ذاته للمهاد المحيطة به ، وجدة رؤية الغريب . وستكون إشاراتى هنا إلى قصص أكثر منها إلى قصائد : وذلك لأن الوحدة التالية عنده انما هى قصيدة وقصة معا ، أو قصة وقصيدتان ، يجتمعان على صنع شكل لم يستخدمه أحد ، على نفس النحو ، ولا يحتمل أن يبزه فيه أحد فى يوم من الأيام . وعندما أتحدث عن « الخيال التاريخى » لا أفترض أن هناك نوعا واحدا منه فقط . إن ثمة نوعين مختلفين منه يمثلهما ڤيكتور هيجو وستندال فى وصفهما لمعركة واترلو . فهى عندالأول هجمة الحرس القديم وطريق أوهين الغائص ، وهى عند الثانى إدراك فابريس المفاجىء أن الجلبة البسيطة المدمدمة من حوله انما مبعثها الرصاص . إن مؤرخ النوع الأول هو الذى يضفى حياة على المجردات . والمؤرخ الذى ينتمى إلى النوع الآخر قد يضمن حضارة بأكملها فى سلوك فرد واحد . ويستطيع مستر ولز أن يضفى جلالا ملحميا على تجميع ثروة أمريكية .

إن الخيال التاريخى قد يمنحنا وعيا مخيفا بمدى الزمن أو قد يمنحنا إحساسا دائما بقرب الماضى . وقد يفعل كلا الأمرين . وكبلنج ، خاصة فى **عفريت تل بوك ومكافآت وجنيات** ، يرمى – فيما أظن – إلى أن يمنحنا فى آن واحد احساسا بقدم انجلترا ، وبعدد الأجيال والشعوب التى فلحت التربة ، ثم دفنت تحتها بدورها ، وبمعاصرة الماضى . أما وقد كشف فى الماضى عن إمساك تخيلى بناصية المكان ، بما فيه انجلترا ، فإنه يتقدم الآن إلى إنجاز مشابه فى الزمان . إن حكايات التاريخ الانجليزى بحاجة إلى أن تدرس من حيث علاقتها بما تلاها من قصص عن سسكس المعاصرة ، مثل **مسكن مفروض وزوجة ابنى وبيت الأمانى** ، إلى جانب **هم** فى أحد أوجه هذه القصة الغريبة . إن وعى كبلنج بسسكس

وحبه لها مسألة بالغة الاختلاف عن شعور أى كاتب « إقليمى » آخر تقبل شهرته المقارنة به مثل توماس هاردى . فليس الأمر مقصورا على أنه كان على درجة عالية من الوعى بما ينبغى صيانته ، على حين أن هاردى هو كاتب سجلات الاضمحلال . أو أنه كتب عن سسكس التى وجدها ، بينما كتب هاردى عن دورست التى كانت قد بدأت تختفى فعلا فى صباه . وإنما الأمر ، أولا ، هو أن ضمير « كاتب الخرافات ، ووعى الخيال السياسى والتاريخى يعملان دائما . إن النظر إلى كبلنج على أنه كاتب كان يتحول بيده إلى أى موضوع ، ويكتب عن سسكس لأنه استنفد مادته الأجنبية والامبراطورية ، أو أشبع طلب الجمهور لها ، أو لمجرد أنه كان حرباء تتلون بلون بيئتها ، إنما هو تنكب لسواء السبيل كلية : فإن أعماله التالية هذه استمرار وإتمام للأولى .

وثاني خصيصة تنفرد بها قصص كبلنج عن سسكس قد أشرت إليها بالفعل ، ألا وهي الحقيقة الماثلة في أنه يجلب إلى عمله جدة عقل وحساسية نميت وأنضجت في بيئة مختلفة تماما : إنه يكتشف ميراثاً ضائعاً ويعيد المطالبة به . إن لآل تشابين الأمريكيين ، في **مسكن مفروض** ، دورا سلبيا : والبطل في القصة هو البيت والحياة التي يتضمنها ، مع إضمار عميق لأن ابن الريف ينتمي إلى الأرض ، ومالك الأرض إلى مستأجريه ، والمزارع إلى عماله ، وليس العكس . وهذا عكس متعمد لقيم المجتمع الصناعي . ومن المحقق أن آل تشابين (باستثناء مجيئهم من بلد ذي عقلية صناعية) نوع من القناع لكبلنج ذاته . وهو أيضا وراء بطل قصة أقل نجاحا ، في نفس المجموعة ، هي قصة **ابن زوجتي** (وأنا أدعو هذه القصة أقل نجاحا لأنه يلوح أنه يبرز مغزاها الأدبي على نحو مباشر أكثر من اللازم قليلا ، ولأن التقابل بين مجتمع مثقفي لندن - أو الضواحي - وابنة المحامي الخرساء ، المولعة بالصيد ، قد ألح عليه أكثر من اللازم . إن التضاد بين عالم رعوي ما زال الذي من الدرجة الثانية فيه يشترك في الخير ، والعالم الثقافي الذي ما هو من الدرجة الثانية فيه زائف عادة ، وممل دائما ، ليس عادلا تماما . والعداء الذي يكشف عنه إزاء هذه الفئة الأخيرة يوحي بأنه لم تكن عينه مثبتة على الموضوع لأننا لا نستطيع أن نحكم إلا على ما نفهمه ، ولابد لنا دائما من أن نعيش ونتناول طعام العشاء مع المعارضة . وأهم شيء في هذه القصص ، وفي « بيت الأمنية » ، و« الغدير الصديق » إنما هو رؤية كبلنج لأناس التربة . إنها ليست رؤية مسيحية ولكنها على الأقل رؤية وثنية ومعارضة للنظرة المادية : إنها استبصار بتناغم مع الطبيعة لابد من إعادة إقراره إذا أراد المسيحيون استعادة الخيال المسيحي حقيقة . ومرة أخرى نجد أن ما يحاول توصيله ليس برنامجا للإصلاح الزراعي وإنما هو وجهة نظر لا سبيل للعقلية الصناعية إلى فهمها . ومهما كانت القيمة الفنية للعنصر الذي من الواضح أنه غير قابل للتصديق ، عنصر الخارق للطبيعة في قصة « بيت الأمنية » ، وهو يتحد على نحو فاتن مع الواقعية الدميمة لنساء الحوار والحافلة الريفية والفيلا في الضواحي وسرطان الفقراء .

وهذه القصة الصلبة الغامضة ينبغي أن تدرس من حيث علاقتها بالقصيدتين الصلبتين الغامضتين (وهما غير مدرجتين هنا) اللتين تسبقانها وتليانها ، واللتين كانتا خليقتين بأن تكونا أشد صلابة وغموضا بدون القصة . ونحن عند هذه المرحلة نكون قد قطعنا شوطا طويلا ، بعيدا عن مجرد راوي القصة : بل بعيدا حتى عن الرجل الذي شعر بأن من واجبه أن يحاول إيضاح أشياء معينة لبني وطنه الذين لا يريدون أن يبصروها وما كان ليظن أن كثيرين في عصره ، أو في أي عصر ،

سيتجشمون مشقة فهم أمثولاته الرمزية ، أو حتى أن يقدروا دقة الملاحظة ، وآلام حساب اختيار العناصر والجمع بينها ، واختيار الكلمات والعبارات التى أنفقها على رسمها . ولابد أنه كان يدرك أن شهرته كانت ستقف فى طريق ذلك ، شهرته كراوٍ للقصص وشهرته كـ « صحفى من حزب التورى » ، وشهرته ككاتب سهل يمكن أن يخط شيئا عن أحداث الأمس ، بل وشهرته كمؤلف كتب للأطفال كان الأطفال يحبون أن يقرءوها وأن يستمعوا إليها .

وأعود من حيث بدأت . إن قصائده الأخيرة – كقصصه الأخيرة التى تنتمى إلى نفس الفترة – أغمض أحيانا لأنها تحاول التعبير عن شىء أشد اختلافا – من قصائده الباكرة . فهى قصائد كاتب أحكم وأنضج . ولكنها لا تنم على أى انتقال من « النظم » إلى « الشعر » : فهى فى مثل أدائية عمله الباكر ، وإن كانت قد صارت الآن أدوات لغرض أنضج . لقد كان بمقدور كبلنج أن يتناول – من البداية إلى النهاية– تنوعا ملحوظا من الأوزان وأشكال المقطوعات ، باقتدار تام ، وإنه ليدخل تنويعات ملحوظة خاصة به ، غير أنه ، كشاعر ، لا يحدث ثورة . إنه ليس واحدا من أولئك الكتاب الذين يستطيع المرء أن يقول عنهم إن **شكل** الشعر الانجليزى سيكون دائما مختلفا عما كان خليقا أن يكونه ، لو أنهم لم يكتبوا . فما يفرق أساسا بين « نظمه » و « الشعر » هو تبعية التشويق الموسيقى . من المحقق أن كثيرا من قصائده ، إذا حكمنا عليها أذنيا ، تولد انطباعا بالحالة النفسية ، وبعضها يحاكى أصوات الطبيعة على نحو متميز ، غير أن ثمة علم هارمونية للشعر ليست فقط مجاوزة لمداها ، وإنما هى قد كانت خليقة بأن تعطل نيتها . من الممكن أن يحتج باستثناءات ولكنى أتحدث عن عمله ككل ، وأنا أذهب إلى أنه إذا لم يفهم المرء الهدف الذى ينفخ الحياة فى نظمه ككل فإنه لا يكون مستعدا لأن يفهم الاستثناءات .

ولست أتقدم بأى اعتذار عن كونى قد استخدمت مصطلحى «نظم» و «شعر» على نحو فضفاض : بحيث أنه عندما أتحدث عن عمل كبلنج كنظم وليس كشعر يظل بمستطاعى أن أتحدث عن مؤلفاته الفردية كقصائد ، وأذهب أيضا إلى أن ثمة « شعرا » فى « نظمه » . وحيث يكون المصطلح فضفاضا ، ولا يكون لدينا كلمات للتعبير عن تفرقات نحسها ، تتمثل دقتنا الوحيدة فى أن نكون واعين بنقص أدواتنا وبالمعانى المختلفة التى نستخدم بها نفس الكلمات . وينبغى أن يكون واضحا أنى عندما أقابل كلمة « نظم » بكلمة « شعر » لا أضمر ، فى هذا السياق ، حكما قيميا . ولست أعنى هنا بالنظم عمل رجل كان يود أن يكتب شعرا لو استطاع : وإنما أعنى به شيئا يؤدى ما لا يستطيع « الشعر » أن يؤديه . فالفرق الذى كان خليقا بأن يحيل منظومات كبلنج إلى شعر لا يمثل فشلا أو نقصا : لقد كان يعرف تماما ما يفعله ، ومن زاوية

نظره كان المزيد من « الشعر » خليقا بأن يتدخل فى هدفه . وأنا أدعى أن من حقنا ، عند الحديث عن كبلنج ، ان نستخدم عبارة « نظم عظيم » . أما من هم مشاهير الشعراء الآخرين الذين ينبغى إدراجهم فى فئة ناظمى الشعر العظماء فسؤال لا أحاول هنا أن أجيب عنه . لأنه مما يعقده الحقيقة الماثلة فى أننا نعالج أمورا فى مثل لا تحدد شكل وحجم سحابة ، أو بداية ونهاية موجة غيران الكاتب الذى يكون عمله نظما ، بوضوح ، على الدوام ، ليس بالناظم العظيم : إذ على الكاتب الذى يريد أن يكون كذلك أن يكون فى بعض عمله ما لا نستطيع أن نجزم بأنه نظم أو شعر . إن الشاعر الذى لا يمكنه أن يكتب « نظما » ، عندما يكون النظم هو الأمر المطلوب ، خليق بأن يكون مفتقرا إلى ذلك الحس بالبناء الذى يجعل القصيدة ، مهما كان طولها ، مقروءة . وأنا خليق بأن أقول أيضا إننا نفترض ، فى يسر أكثر من اللازم ، أن أقيم الأشياء أندرها ، والعكس بالعكس . وأستطيع أن أفكر فى عدد من الشعراء كتبوا شعرا عظيما ، ولكنى لا أستطيع أن أفكر إلا فى شعراء قلائل جدا أستطيع أن أدعوهم ناظمين عظماء . وما لم أكن مخطئا فإن مكانة كبنلج فى هذا الباب ليست عالية فقط ، وإنما هى فريدة أيضا .

مثل هذه التأملات يمكن متابعتها إلى ما لا نهاية ، ولكن هذه المقالة ترمى إلى أن تكون مقدمة : ولئن أعانت القارىء على أن يدنو من نظم كبلنج بذهن متجدد ، وأن ينظر إليه فى ضوء جديد ، وأن يقرأه – كأنما للمرة الأولى – فإنها تكون قد أدت غرضها .

٢٦ سبتمبر ١٩٤١

كلمة تمهيدية(*)

(١٩٤٢)

من المنطقى أن يتساءل قارئ المقتطفات التالية من أعمال جويس النثرية عن الأساس الذى أقمت عليه اختيارى . إن المحرر لا يدعى أنه اختار مايمكن أن يوصف بأنه « خير » ماكتب جويس ، ويؤمن بأنه لا يمكن تطبيق مثل هذا المبدأ على إنتاج كاتب مثل جويس : سواء فى كتاب من هذا الحجم أو فى كتاب أكبر حجما . إن كتابيه الأخيرين (يوليسيز) و (مأتم فينجانز) متقاربان من حيث البناء وهما يعتمدان كثيرا على ما يحدثه عنصر التجميع من تأثير إلى الحد الذى يتعذر معه أن نختار منهما إلا الأجزاء التى يمكن للقارئ أن يفهمها منفصلة . وقد ترددت كثيرا إزاء عملية الاختيار من هذين الكتابين إذ كان على أن أختار قطعة أو أخرى ، فى أوقات مختلفة ، تلائم حالتى النفسية ورغبتى فى أن أعرض الأوجه المختلفة للكتابين . وربما لاح أنه كان يمكن لى أن أختار « خير » قصة من قصصه القصيرة التى أدرجها فى مجموعته (أناس من دبلن) . كنت خليقا ، إذا كنت سأختار أجمل قصة من تلك القصص ، بأن اختار القصة المسماة « الموتى » (وآمل أن يكون لدى قارئ هذه المختارات من حب الاستطلاع مايدفعه إلى الرجوع إلى مجموعة « أناس من دبلن » وقراءة تلك القصة) ولكن أمرا واحد حال دون تحقيق ذلك : وهو أن قصة « الموتى » من الطول إلى الحد الذى لا يتفق وما طلب إلى مراعاته عند تصنيف هذا الكتاب . والأمر الثانى الذى منعنى من إدراجها هو إيمانى بأن القصة القصيرة التى اخترتها هنا أخلق بأن تفضى بالقارئ إلى كتاب جويس التالى : (صورة فنان شاب) على نحو أكثر مباشرة .

لقد قر قرارى على أن خير أساس للاختيار يمكن للقارئ من طريقه أن يعى استمرار تطور جويس من كتاب إلى كتاب هو أن أختار نصوصا يكون المؤلف ماثلا فيها ، إما طفلا أو شابا ، إما مراقبا أو بطلا . إن المؤلف فى قصة (الشقيقات) مجرد مراقب ، ولكن تأثير القصة قد كان بحيث يصيبه الكلال لو لم نكن على بينة من

(*) مقدمته لكتاب « التعريف بجيمز جويس : مختارات من كتابات جويس النثرية » فيبر آند فيبر ، لندن ، ١٩٦٢ .

أننا نراها من خلال عيني طفل . فأول ما ينبغي علينا أن نفعله عند تناول إنتاج جويس هو أن نتذوق مدينة دبلن كما عرفها ، في طفولته ومراهقته ، وعلى النحو الذي عرفها عليه . ومشهد الحفلة العائلية الذي اخترته من (صورة فنان شاب) ، بما يتضمنه من نزاع مرير حول پارنل ، إنما كتب بنفس الواقعية التي تسود مجموعة (أناس من دبلن) وقد أدرجته أيضا لمزاياه الخاصة . إن هذا المشهد هو أكثر مشاهد (صورة فنان شاب) استقلالا بذاته وربما أمكن أن يعد في حد ذاته صورة أخرى من مجموعة (أناس من دبلن) لأنه وثيقة تاريخية أيضا . ولو كان من حقي أن أعيد ترتيب مقتطفات كتاب ينشر بعد وفاة مؤلفه - مثل هذا الكتاب - لكان من الشائق أن أتبع المشهد الذي يمثل ستفن ديدالوس (المؤلف) في سني دراسته بالمشهد الذي يمثله في (يوليسيز) وقد صار هو نفسه مدرسا . ولكنني أومن بأن خط الترجمة للنفس الذي حرصت على تتبع مساره في هذا الكتاب لن يجعل من العسير على القارىء أن ينتقل من أسلوب (صورة فنان شاب) إلى أسلوب (يوليسيز) .

كانت عملية الاختيار من (يوليسيز) و (مأتم فينجانز) أشد عسرا . فأول هذين الكتابين ، كما يعلم كل إنسان ، مقسم إلى حكايات لكل منها صلة ما بحكايات (الأوديسية) . ولما كنت أريد أن أختار نصوصا كاملة في حد ذاتها بقدر المستطاع فقد حصرت اختياري في نطاق الجزء الأول من رواية (يوليسيز) ، ذلك أن الحكايات التي تلي هذا الجزء أشد طولا وهي إلى جانب ذلك أعصى على الفهم عند قراءتها منفصلة . ولو كنت قد جريت على مبدأ اختيار عدد أكبر من النصوص أو المقتطفات الأشد قصرا لكان في مقدوري أن أتتبع تطور و « تنوع » طريقة جويس في الكتابة على نحو أوضح وأشد اطرادا ، ولكن المنتخبات التي تصنف على مثل ذلك الأساس ، وإن بدت شائقة ومضيئة للقارىء الذي يعرف نصوص جويس سلفا ، لن تؤتي نتيجة إلا إدخال الاضطراب على من يقرأون جويس لأول مرة ، ويريدون « مدخلا » إلى إنتاجه . وثمة أجزاء من رواية (يوليسييز) كنت أود لو أدرجها في هذا الكتاب ، وكانت بحيث تقلل من فجائية النقلة من (يوليسيز) إلى (مأتم فينجانز) ، ولكن لما كان الأسلوب هو الخليق بأن يبرر ذلك أكثر مما يبرره المضمون ، فقد رأيت أن إدراج تلك الأجزاء سيغير من شكل هذا الكتاب ومن غرضه .

والمختارات التي أخترتها من رواية (مأتم فينجانز) هي تلك المختارات التي تجعلني أشد ما أكون تعرضا لأن أتهم بالتعنت في اختياري . ولكنني أظن على أية حال أن أغلب قراء ذلك العمل الضخم سيوافقونني على اختياري للقطعة التي نشرها

جويس منفصلة تحت عنوان (آنا ليڤيا پلورابل) قبل أن يتم روايته . إن تلك الفانتازيا عن مجرى نهر ليفى هى أشهر أجزاء (مأتم فينجانز) وهى خير مدخل إلى الرواية ، وقد سجلها المؤلف بصوته . وعند استماعى إلى اسطوانة الحاكى التى تنقل تلاوة المؤلف لها وجدت فيها من الجمال مالا تكشف عنه الصفحات المطبوعة إلا تدريجيا . وأما الجزء الختامى من (مأتم فينجانز) – وقد أنهيت به هذه المختارات – فهو يغدو عن عمد أشد جلاء كلما اقترب حالم الرواية من الوعى واليقظة . ولا إخال أن بلاغة هذا الجزء المأسوية ستفشل فى التأثير فى القارئ حتى لو لم يكن معدا لها .

إن القارئ الذى يريد الرجوع إلى شروح تمهيدية مكتوبة عن المؤلف يمكنه الرجوع إلى سيرة جويس كما كتبها هربرت جورمان ، أو أن يراجع كتاب هارى ليڤين الأصغر حجما : (جيمز جويس) ، وكتاب ستيوارت جيلبرت عن (يوليسيز) هو التحليل المعترف به لذلك العمل ، كما أن كتاب (فحص للعمل فى تطوره) ، وهو كتاب مؤلف من عدة مقالات بعدة أقلام ، مدخل نافع إلى رواية (مأتم فينجانز) .

تصدير(*)

(١٩٤٢)

إن عدد وتنوع منتخبات الشعر الحديث كبيران إلى الحد الذى يبرر كتابة كلمة تمهيدية تفسر نوع المنتخبات التى ينتمى إليها هذا الكتاب . إن أوضح خاصة له وأكثرها تفردا (فيما أعتقد) حجمه الصغير . ففى مجموعة أكثر شمولا ، ذات تصميم مشابه ، مثل « كتاب فيبر للشعر الحديث » قد يجد المبتدىء نفسه فى حيرة بين ذلك الحشد من الشعراء : وبالنظر إلى الكتب التى من ذلك النوع فإن الكتاب الحالى يمكن أن يعتبر كتابا أوليا ، ومدخلا إلى المنتخبات . بيد أنه يشبه المجموعة التى ذكرتها ، ويختلف عن بعض مجموعات أخرى ، فى أنه ليس مقصورا على مجموعة واحدة أو خط واحد من التطور . لقد أدت المحررة مهمة على بعض الصعوبة باختيارها قصائد ممثلة لمن تعتبرهم شعراء ممثلين للأجيال الأدبية العديدة التى يمكن أن توضع تحت العنوان الذى اختارته للكتاب . وفى نطاق الحدود الضيقة التى يفرضها كتاب «صغير» للشعر لم تحاول أن تجد موضعا لكل اسم بارز – فإن هذا محال – وإنما حاولت أن تمثل لمختلف أساليب الشعر التى ينعقد الرأى على أنها « حديثة » .

إن مبرر إدراج قصائد لجيرارد مانلى هوپكنز – وهو شاعر ڤيكتورى – ولوليم بتلر ييتس الذى يكبر أكبر الشعراء سنا فى قائمة الكتاب بأربعة عشر عاما فى مثل هذه المختارات من الشعر الحديث قد أصبح الآن أمرا مقبولا ، ولا يحتاج إلى دفاع حالى . وكل ما نحن بحاجة إلى أن نتذكره هو أن إدراج هوپكنز راجع إلى سببين ، ما كان لأى منهما بمفرده أن يكون فعال الأثر ، فأما السبب الأول فهو أن شعره لم يتيسر الحصول عليه إلا منذ قرابة ثلاثة وعشرين عاما ، وأما السبب الثانى فهو أصالته العروضية واللغوية التى تميزه عن معاصريه . ولو أن عمله كان قريب المنال ومعترفا به وقت تأليفه لكان من المحتمل أن يتركز جزءمن تأثيره على جيل من الشعراء أكبر سنا ولما كان قد تركز بكل قوته على رجال هم من صغر السن بحيث يصلحون لأن يكونوا له أحفادا . ومن ناحية أخرى نجد أن ييتس الذى كان معترفا به كشاعر مرموق ، عند نهاية القرن الماضى ، يدين بمكانته إلى تلك القدرة غير المألوفة على النمو التى جعلته ،

(*) تصديره لكتاب « كتاب صغير للشعر الحديث » ، اختيار آن ريدلر ، فيبر آند فيبر لندن ، ١٩٤٢ .

على التناوب ، معاصرا لثلاثة أجيال أدبية . وقد تعاظم تأثيره مع مرور السنين ، وكان شعره المكتوب منذ عام ١٩١٩ هو الذى أثر ، بوجه خاص ، فى الكتاب الأصغر منه سنا .

وفضلا عن هذين الشاعرين العظيمين نستطيع أن ندرج تحت اصطلاح « الشعر الحديث » عمل أولئك الكتاب الذين توصلوا إلى شكل ومصطلح فرديين ، أثناء السنوات الأربع أو الخمس السابقة مباشرة للحرب الأخيرة . أما أولئك الذين وجدوا مصطلحهم أول ما وجدوه أثناء تلك الحرب - سواء دعوناهم « شعراء حرب » أو لم ندعهم - فإنهم يكونون مجموعة ثانية من حيث العمر ، ومنذ عام ١٩١٨ يمكننا أن نميز جيلين شعريين اثنين آخرين على الأقل . ومن الأشياء التى لابد أن تستوقف قارىء شعر السنوات العشرين الأخيرة السرعة التى تلا بها جيل أدبى جيلا آخر ولما كان كل شاعر قد استمر فى تطوير أسلوبه الخاص فقد يكون التأثير الذى يحدثه ذلك مربكا وإزاء هذه السرعة فى التغيير لا يمكن لوم الشعراء أنفسهم أو مدحهم : إن سببها إنما يكمن فى شىء أعمق كثيرا من الأهداف الواعية للكتاب الأفراد وهو يوجد - إن أمكن العثور عليه أساسا - فى تاريخ عالم متغير متحير ، أضفت عليه طفراته مظهرا مختلفا فى نظم شعراء لاتعدو الفترة الفاصلة بين أعمارهم أن تتجاوز عشر سنوات . وفى وسط مثل هذا التنوع ما زال هناك أناس يسألون ، ويجيبون عن هذا السؤال : ما الذى يجعل الشعر الحديث حديثا ؟ إن من يظنون أنهم يستطيعون أن يعرفوا الشعر الحديث إنما يوجدون بين المنتقصين من قدره أكثر مما يوجدون بين المعجبين به - ذلك أنه على حين أنه من اليسير أن نعزو صفة مشتركة إلى كل ما نحبه ، فمن الأيسر أن نعزو رذيلة مشتركة إلى كل ما ينفرنا . ونحن حين نحب عمل شاعر معين نود عادة أن نقول إنه قد عبر عن أكثر مما كان على وعى به ، وإنه صوت عصره ، أو إنه - بمعنى ما - أداة قوى مجهولة : أما إذا نحن نفرنا منه فإننا لا نعدو أن نكون على أتم استعداد لأن نعزو ما يلوح لنا عيوبا فيه إلى التوائه أو تصنعه أو افتقاره إلى الكفاية . غير أن تعريف « الشعر الحديث » لا يمكن أن يقدمه العقل إلا جزئيا ، وليس يمكن أن يشرح على أساس المؤثرات : فنحن لا نستطيع أن نشرح شاعرا بالمؤثرات التى خبرها إلا حينما لا يكون هذا الشاعر شاعرا حقيقيا على الإطلاق . وليس يمكن شرحه على أساس ما كان الشعراء يحاولون ، عن وعى ، أن يفعلوه ، لأنه فضلا عن الحقيقة الماثلة فى أنه ما من شاعرين يحاولان أن يفعلا نفس الشىء بالضبط فإن وعيهما بهدفهما ليس إلا جزءا من الموقف . ومن المحقق ، كما سيدرك قارىء هذه المنتخبات ، أنه لا يمكن تفسيره على أساس مصطلح أو

معجم لفظى أو عروض مشترك . إن الشعراء المحدثين لا يكتبون جميعا ما يسمى بـ « الشعر الحر » vers libre ، وهم لا يصطنعون جميعا ، أو حتى بصورة غلابة ، كلمات وصور حضارة مدنية صناعية آلية ، ولا يتقاسمون جميعا نفس الآراء السياسية والدينية ، وفى قسم كبير من عملهم ليس هناك أى شىء يدل على ميل سياسى أو عقيدة دينية على الإطلاق . ومع ذلك فإن ثمة شيئا مشتركا بينهم رغم أن كل تعريف لماهيته خليق بأن يكون ، فى أغلب أجزائه ، خاطئا أو غير كاف : لأن ما يشتركون فيه انما هو أمر يمكن أن تدركه الحساسية ، ولكن لا يمكن أن تحيط بتعريفه الكلمات . ذلك أن تفسير ما يصنع الشعر الحديث خليق بأن يكون تفسيرا للعالم الحديث بأكمله ، ولكى نفهم الشاعر علينا أن نفهم أنفسنا . علينا – فى الحق – أن نصل إلى درجة من الوعى بالذات لم يتمكن الجنس الإنسانى من بلوغها قط ، وقد يموت منها إذا هو بلغها .

وكما أن كل محاولة لتعريف الشعر الحديث ينبغى أن ينظر إليها على أنها تدريب على السبورة ، يمحى فور اكتماله ، فإن كل محاولة لتقدير قيمة الشعر الحديث ككل إنما هى محاولة لا معنى لها . فنحن لا نستطيع أن نقوم بما هو أكثر من تخمين للامتياز النسبى للشعراء الأفراد ، بل ونتوصل إلى المكانة النهائية لبعضهم ، ولكن الاعجاب بإنتاج فترة ككل أو الانتقاص منها – أى التعبير عن البهجة لأننا نعيش فى عصر فن عظيم ، أو القلق لأن فنانينا قد خذلونا – إنما هما أمران لا معنى لهما . إن كل عصر يتلقى الفن الذى يستحقه ، وعلى كل عصرأن يرضى بالفن الذى يتلقاه . غير أنه كما أن كل شعب على استعدا د، متى اقتضت المناسبات ، لأن يجد كباش فداء سياسية لانحرافاته الخاصة (والشعب الديمقراطى لا يختلف عن غيره من الشعوب إلا فى أن عليه أن يجد عدد أكبر من هذه الكباش فى آن واحد) فإن كل شعب يميل أحيانا إلى أن يجد كباش فداء من بين رجال الأدب ، وفى صيحة تجاوز النفور العادى من كل ماهو جديد . إن القول بأن هذا الكاتب أو ذاك مدلس قد يكون نقدا أدبيا مشروعا : ولكن اتهام جيل من الكتاب لا يعدو أن يكون سوسيولوجيا رديئة . وليست الإجابة هى أن نصر على مزايا ذلك الجيل بأكمله – فإن السوسيولوجيا الرديئة لا يدحضها النقد الردىء . والإجابة تكمن فى القيام بفحص أكثر شمولا وعملية لحالة المجتمع : ولما كانت هذه الإجابة خارج نطاق النقد الأدبى فإنها تجاوز حدود اختصاص هذا التصدير ، كما تجاوز المساحة التى يجمل بها أن تشغلها .

وعلى ذلك فإنى أدعو القارىء إلى أن يستخدم هذه المنتخبات (أولا) كأى منتخبات أخرى : من أجل متعة العثور على بضع قصائد جديدة يميل إليها ، وعلى أمل أن يجد فيها ما يغريه بإلقاء نظرة أبعد على عمل أصحابها . وأعتقد أن قراءة كل هذه القصائد معا خليقة بأن تعطى انطباعا بماهية « الشعر الحديث » . وحتى إذا لم

يتمكن القارىء من أن يتوصل إلى تعريف لـ « الحداثة » فستحميه هذه المنتخبات من تعريفات الآخرين .

ويجمل بى أن أضيف أنى لم أتدخل فى اختيار قصائد هذا الكتاب إلا بإصرارى على أن تدرج فيه قصيدة (أنا الذى اخترتها) للمحررة ذاتها .

مقدمة

(١٩٤٤)

[مقدمته لكتاب س . ل . بثل **شكسبير والموروث الدرامى الشعبى** ، الناشر : ب . س . كنج وستبلز لمتد ، ١٩٤٤]

إذ يتزايد حجم النقد الشكسبيرى عاما بعد عام لابد أن يميل القارىء العادى إلى أن يتساءل : أى صلة لهذا كله به ؟ وإلى أن يُرجع الاعتراض القائل بأن مايهم حقيقة إنما هو المسرحيات ذاتها وليس ماتقوله سلسلة لا نهاية لها من النقاد عنها . أما عن علم النقد النصى فإنه يعترف به ، وهو يزجى احتراما قصيا إلى الدارس الذى يرفع فاصلة أو يدخلها . واكتشاف واقعة سيرية أخرى أمر مثير على الأقل . وبناء المسرح التيودورى واليعقوبى مسألة ذات تشويق أثرى مشروع . بيد أن القارىء العادى يعتقد أن كل هذه المسائل موضوع الفحص لابد وأن يكون لها نهاية فى يوم من الأيام : فالأمل فى أن يُجاب عن هذه الأسئلة فى نهاية المطاف هو مبرر طرحها . أما النقد التفسيرى الذى هو بمثابة ربط للواقعة التاريخية بالوعى المعاصر فلا نهاية له ، وهكذا يجد القارىء ما يغريه بأن يسأل : لأى هدف هذه المرحلة بلا منتهى ؟

إن الإجابة عن **هذا** السؤال خليقة ، فى ذاتها ، أن تتخذ شكل كتاب - سوف يتعين أن يليه ، بعد جيل أو جيلين ، كتاب آخر - عن تاريخ النقد الشكسبيرى يبين ذلك النقد باعتباره تاريخا ، من أحد الجوانب ، للعقل الانجليزى والأوربى . فنحن نعرف أن شكسبير قد بدا لكل عصر فى مظهر مختلف . وفى عمل أى ناقد شكسبيرى من نقاد الماضى يمكننا أن نرى - بعد اقتطاع العبقرية الفردية والحدود الفردية - معالم وعى عصر الناقد . ومن الممكن أن يفوت جيل ما أمسك به جيل سابق . وثمة تنوعات أيضا تحت تأثير فلسفات عابرة . فقد يرى عصر من العصور شكسبير أكثر ما يراه فى حجرة الدرس ، وقد يراه عصر آخر فى المسرح . وفى لحظة معينة - ومكان معين أحيانا - قد يكون لبعض مسرحياته الأقل جماهيرية جاذبية خاصة : وإنا لنتذكر الاهتمام المحدود - وإن يكن ذا دلالة بمسرحية **ترويلوس وكرسيدا** منذ بضع سنوات مضت . بيد أنه لابد لنا ، على وجه العموم ، من أن نفترض (مثلما سيفترض الخلف من بعدنا) أننا فى موقف يؤهلنا لفهم شكسبير خيرا من موقف أى من أسلافنا .

وليس هذا مجرد فرض يعتنقه الناقد الشكسبيرى ، أو الناقد الأدبى عموما ، وإنما هو الفرض الكامن فى كل درس تاريخى . إننا نفهم الماضى خيرا من الأجيال السالفة وذلك - ببساطة - لأن لدينا قدرا أكبر منه . إننا نفترض ، ولابد أن نفترض ، نمواً مطردا للوعى .

إن القارئ المستمر لشكسبير ينبغى أن يكون أيضا - على قدر ما تسمح به الفرص المتاحة له - مرتادا دائما للمسرح . ذلك أن أى مسرحية لشكسبير تتطلب أن ترى وتسمع ، فضلا عن أن تقرأ ، عدة مرات ، وأن ترى وتسمع فى إخراجات مختلفة بقدر المستطاع . بيد أنه مهما يكن من كثرة غشيانه للمسرح فمن المحتمل ألا يدرك مدى تأثر الاخراج المسرحى بالنقد (وقد يكون أحسن مدخل لديه هو الطريق العكسى : بمعنى أن يدرس **مقدمات** هارلى جرانفيل - باركركى يرى مساهمة كاتب مسرحى ومخرج فى النقد) . إن هذا التأثير ليس بالضرورة مباشرا تماما . ولكن من المحتمل أن يقدم أحد مخرجى المستقبل ، ممن قرءوا كتاب مستر بثل هذا ، مسرحية **هملت** على نحو يختلف ، نتيجة لذلك ، عن عروض **هملت** السابقة . وفى الوقت ذاته ، على أية حال ، قد يسأل القارئ نفسه : أى حاجة تدعونى إلى أن أكون على ذكر من كل هذه الأشياء فى مسرحيات شكسبير التى ربما لم يكن شكسبير ذاته واعيا بها تمام الوعى ؟ ولم لا يسعنى أن أستمتع بالمسرحية ببساطة ، مثلما كان معاصروه خليقين أن يفعلوا ؟ والإجابة ، بطبيعة الحال ، هى أننا لا نستطيع أن نفر من نقد الماضى إلا من خلال نقد الحاضر .

إن مدى ضغط الماضى علينا بثقله ، وفرضه على انتباهنا مشكلات لم تكن موجودة لدى معاصرى شكسبير ، أمر قد جعلنى على ذكر منه محاولتى أن أتغلب على صعوبات كتابة مسرحية منظومة اليوم . وإنه لمجرد تقرير متواضع للوقائع من جانبى أن أقول : إن كاتب المسرحية المنظومة اليوم ينبغى أن يكون أكثر وعيا بما يفعل عما كانه شكسبير ، وأن عليه - حتى لكى يخرج بنتيجة هينة الشأن نسبيا - أن يتغلب على عقبات لم تكن معروفة لشكسبير . فعلى سبيل المثال نجد أن الشاعر الذى يحاول أن يكتب شيئا للمسرح يكتشف ، بادئ ذى بدء ، أن المسألة ليست مجرد جهاد لاكتساب تكنيك المسرح ، وإنما هى مسألة نوع من الشعر مختلف ، نوع من النظم مختلف عن النوع الذى أهلته خبرته السابقة له . لابد له من أن يسأل نفسه : كيف كان الناس اليوم خليقين أن يتكلموا لو كان بوسعهم أن يتكلموا شعرا ؟ ليس يمكن أن ينقلهم إلى أرض عبقر حيث قد يتحدثون نظما على نحو ملائم ، وإنما يجب على

خشبة مسرحك - أن يمكنهم أداء نفس الأعمال وعيش نفس الحيوات كما فى عالم الحقيقة . بيد أنه ينبغى عليهم أن يكشفوا على نحو ما (وإن لم ينبغ ، بالضرورة ، أن يكونوا على ذكر من ذلك) عن واقع أعمق من مستوى الجزء الأكبر من حياتنا الواعية ، ولا ينبغى أن يكون ما يكشفون عنه هو عقلنة عالم النفس لهذا الواقع ، وإنما الواقع ذاته . وينبغى للشعر أن يعبر ، على نحو لا يستطيعه الكلام الطبيعى ، لا عن واقع الفرد فحسب ، وإنما عن واقع موقف مؤلف من اندماج فردين أو أكثر ، إن تعاطفا أو نفورا . ليست المسرحية المنظومة مجرد مسرحية مكتوبة نظما ، وإنما هى نوع مختلف من المسرحية : فهى ، على نحو من الأنحاء ، أكثر واقعية من « الدراما الطبيعية » لأنها بدلا من أن تلبس الطبيعة ثوب الشعر تزيح سطح الأشياء وتكشف عن أسفل أو داخل المظهر السطحى الطبيعى . وهى قد تسمح لشخوصها بأن يتصرفوا على نحو لا متسق ، ولكن على شريطة أن يكون ذلك من زاوية اتساق أعمق . وهى قد تستخدم أى وسيلة للإبانة عن مشاعرهم ونزوعاتهم الحقيقية بدلا من مجرد ما هم خليقون ، فى الحياة الفعلية ، كما هو طبيعى ، أن يجهروا بـه أو يعـونه ، ولابد لها أن تكشف - مـن تحت الخلق المذبذب أو الضعيف - عن الإرادة الواعية التى لا تقهر ، وأن تكشف من تحت الهدف المصمم للحيوان المخطط عن الكائن الواقع ضحية للظروف ، المحكوم عليه أو المكرس . وهكذا ينبغى على الشاعر ذى المطامح فى المسرح أن يكتشف كلاً من قوانين نوع آخر من النظم ونوع آخر من الدراما . والصعوبة التى تواجه المؤلف هى أيضا الصعوبة التي تواجه النظارة فكلاهما بحاجة إلى أن يدرب ، وكلاهما بحاجة إلى أن يكون على ذكر من عدة أشياء لم تكن بالكاتب المسرحى الإليزابيثى ولا بالنظارة الإليزابيثيين أى حاجة إلى معرفتها . ولئن أعان كتاب ككتاب المستر بثل كاتب المسرحيات المنظومة ، إنى لعلى يقين من أنه يستطيع أيضا أن يعين سامعيها وقراءها .

١٩ فبراير ١٩٤٤

من « إلى القارىء »

(١٩٤٤)

(من مقدمته لكتاب أليس چابيه « فرنسا التى لا تُنسى » مطبعة سيلڤان ، نيكولسن وواطسون ، لندن ١٩٤٤) .

إن من يفتحون هذا الكتاب لكى يدرسوا ما فيه من صور فوتوغرافية لمشاهد ، أليفة وغريبة ، ولكى يقرءوا النص الموحى ، إنما يحتمل أن ينجذبوا إليه أولا لقدرته على إيقاظ ذكريات من حيواتهم الخاصة الماضية .

من « تصدير »

(١٩٤٦)

(من تصديره لكتاب « الجانب المظلم من القمر » ، الناشر : فيبروفيبر ، لندن ١٩٤٦) .

وقع مخطوط هذا الكتاب فى يدى منذ أكثر من عام مضى . إن الكتاب هو قصة ما حدث لپولندا وماحدث لپولنديين لا حصر لهم فى الفترة ١٩٣٩ – ١٩٤٥ . وهو أيضا كتاب عن اتحاد الجمهوريات السوڤيتية الاشتراكية . وهو ، عرضاً ، كتاب عن أوربا .

مقدمة

(١٩٤٩)

[مقدمته لكتاب **صورة لمايكل روبرتس** ، تحرير ت . و . ايسون ور. هاملتن ، كلية القديس مرقص والقديس يوحنا ، تشلسي ١٩٤٩]

تلقى مايكل روبرتس تدريبه فى جامعة لندن ، وفى كلية الثالوث بكمبردج ، فى الكيمياء والرياضيات . وقد كمل اتجاهه وتدريبه العلمى وصوبه اتجاه ذهنى فلسفى ، وقدرات نقدية من طبقة بالغة الرفعة ، وملكة تخيلية عبرت عن ذاتها فى شعر من طراز تأملى . ومثل هذا الجمع بين القوى غير مألوف : وبين رجال الأدب فى جيله كان فريدا . كان أول سبب لشهرته السيئة هو مجلد **توقيعات جديدة** وهو تقديم للشعر الذى بدأ يلفت النظر فى أواخر عشرينيات هذا القرن ، وهو كتاب لاح أنه يعد بإحلاله موضع العارض والمفسر لشعر جيله . وقد أتبع هذا الكتاب فى ١٩٣٤ بـ **نقد الشعر** وهو مجموعة مقالات تتنوع ما بين النقد الأدبى والاستاطيقا والفلسفة ، ثم **العقل الحديث** وهو فحص للعصر أشد اتساقا وعمقا ، فدراسة عن ت . إ . هيوم تظل أساسية بين الكتابات الموجودة عن رجل كان يشغل فى جيله مكانا شبيها بالمكان الذى يستحقه روبرتس فى جيله . وأخيرا فى ١٩٤١ نشر **إفاقة الغرب** وهى مقالة هامة فى النقد الخلقى والسوسيولوجى وصل فيها إلى تقرير صريح لعقيدته :

[كتب] : « إن الحاجة إلى عقيدة عامة باقية . ولابد للشاكين من أن يشعروا ، على نحو متزايد ، بأنه ما من حضارة يمكن أن تكون وطيدة إلا أن تكون قائمة على عقيدة باقية فضلا عن أفكار صائبة ، وأنه لا توجد لأوربا الغربية عقيدة ذات صيت وباقية سوى عقيدة المسيحية » .

وقبل إفاقة الغرب بقليل ظهر له **الجوزاء يسير** الذى يحوى – فيما أظن – بعضا من خير قصائده . ولدى وفاته كان مشغولا بتنظيم الملاحظات التى أعدها لكتاب آخر فى النقد الاجتماعى ، متابعا مجرى الشرح الذى اضطلع به فى إفاقة الغرب . وقد كان القسم الأكبر من ذلك الكتاب فى شكله النهائى تقريبا ، وتعده أرملته للنشر .

إن مشكلة كسب العيش ، بالنسبة لكاتب له مالروبرتس من جمع فريد بين الملكات ، مشكلة غير قابلة للحل – أعنى أنها لا تحل – أولا تحل جزئيا – إلا بحظ حسن . وقد

كان روبرتس رجلا أيقظ ضميرا وأكثر حذرا ومسئولية من أن يتلقى هذه النعم التي يخلعها الحظ أحيانا – بنزوة – على الطائشين . كان معلما ، ومعلما بالغ الجودة . وربما كان معلما أجود مما يلائم مصلحته الشخصية ؛ وإن هذه المهنة البالغة الحد في كثرة مطالبها واستنفادها للقوى لا تترك إلا القليل من الوقت والطاقة لمن أوتوا القدرة على التدريس ، ويطالبهم ضميرهم بأن يمنحوا طلبتهم خير ما يستطيعون تقديمه . وعنده أن المرء يرجو ويخشى الترقية في آن واحد – إذ يرى مسبقا أنه سيتعين عليه أن يسرف في خدمة آلة العمل الإدارى ، بكل تفاصيلها التافهة والمثيرة للأعصاب . وقد كان خليقا أن يبرز بين المربين ، كناظر مدرسة كبيرة ، وكان مقدرو عقله وحساسيته خليقين أن يرثوا لهذا التبديد . وكان التبديد أقل ، نسبيا ، عندما كان مدرسا في نيوكاسل ، وفي مدرسة ميرسرز . وأثناء الحرب اشتغل في القسم الأجنبى بمحطة الإذاعة البريطانية ، ولم يكن التبديد يعدو ذلك الذى شعر رجال كثيرون – ليسوا في سن الجندية – أنهم مضطرون إلى الإسهام فيه . ولكن تعيينه – عند نهاية الحرب – ناظرا لكلية تدريبية في لندن ، ومافي ذلك من مهمة ترميم وإحياء وإدارة مؤسسة انكسر استمرارها – تحت ظروف مابعد الحرب – وهيئة التدريس ، واختيار الطلبة ومشكلات المالية ، ورخص الإصطلاحات وقلة الخامات – هذا التعيين قد فرض عليه أعباءً بعثت القلق في نفوس كل أصدقائه .

ولا يمكن أن تكون مهمتي – عند تقديم هذه الذكريات – هي أن أشرح وأنقد عمل روبرتس كتابا كتابا ، أو أن أقيم مكانه كفيلسوف أو ناقد أو شاعر . إن الشيء المهم – في هذه اللحظة – لشخص عرفه عشرين عاما هو أن يشير إلى تلك الثغرة في حياة الأفكار – في عصرنا – التي يتركها رحيله . إن كتبه تستطيع أن تبقى كي يحكم عليها فيما بعد على أساس قيمتها الخاصة ، ولكنها لن تكشف لمن لا يعرفون سياق العقد الذى كتبت فيه عن كل تفوقه المعزول . لقد كان من المتوقع لعدته الذهنية ، وتوازن اهتماماته ، وقدرته على التذوق والحكم ، أن تظفر له بمكان معترف به كمتحدث بلسان عصره ورقيب عليه ، وأن يمارس تأثيرا قويا ونافعا في معاصريه . لقد كان يفهم عالمهم ، وقد مر بمراحل نفس بواعث حماستهم . ولكنى لا أظن أن أغلب معاصريه ، في العقد السابق على الحرب ، كانوا في حالة نفسية يمكن أن تفضي بهم إلى الاتجاه الذى كان تفكيره يتحرك فيه . ولو كان قد اختير زميلا بإحدى الكليات ، لشكل أذهان رجال أصغر سنا : رغم أنه حتى في كلية ، أخشى أن كانت اللجان والمجالس والامتحانات لتلتهم وقته . بيد أنه لم يكن بالمتخصص ، وكانت اهتماماته أوسع من أن يحدها موضوع تربوى معين ، وأشد تنسيقا من أن يتابع كلاً منها مستقلا عن غيره .

وقد كان خليقا أن يغدو محررا جديرا بالاعجاب لمجلة تهتم بالأفكار : ومن المحقق أنه لو كانت مجلة « ذاكرايتريون » (المعيار) قد استمرت لكان الشخص الوحيد - الأصغر منى سنا - الذى أستطيع أن أفكر فيه رئيسا لتحريرها . ولكنه ، أيضا ، كان خليقا - فيما يحتمل - أن يخضع عمله ذا الأصالة لمصلحة الدورية وكتابها أكثر مما ينبغى . إنه يظل - على أية حال - شخصية أقرب إلى أن تكون متوحدة فى عصرها . ولم تكن أفكاره رائجة ، ولا حائزة لعطف أحد سوى أقلية صغيرة حتى الآن . لقد كان له - على نحو غير عادى فى عصره - استعداد للحكمة ، وأنا أقول « استعداد » لأننى أنظر إلى الحكمة على أنها حركة ثابتة فى اتجاه للحكمة ، أكثر منها وضع متحقق . وتبين الحكمة كثيرا ما يتأخر عن تبين العبقرية الأصيلة اللافتة للنظر : فالحكمة فى مثل ندرة العبقرية ، وليست أقل منها بطئا فى نيل الإعجاب . وربما وجد شباب خمسينيات هذا القرن عقله أكثر ملائمة لهم : وسيظل كتاب **إفاقة الغرب** ملائما فى عام ١٩٥١ ملائمته فى عام ١٩٤١ . وثمة له - كما قلت - كتاب آخر لم يظهر بعد ، ولكنى آسف أسفا عميقا لأن الجيل الأحدث سنا لم يستفد من الكتب التى قد كان بحيث يكتبها لو أنه عاش ، أو من حضوره بين أبنائه .

من «مقدمة»

(١٩٤٨)

(من مقدمته لكتاب تشارلز وليمز « ليلة جميع القديسين » ، الناشر : پلجريني وكوداى : نيويورك ١٩٤٨) .

إن هدفه هو أن يجعلك تسهم فى ضرب من الخبرة مريه ، أكثر مما يرمى إلى أن يجعلك تقبل عقيدة قطعية .

لقد ظللت أعتقد دائما أنه خليق أن يظل على راحته ، بنفس الدرجة ، فى أى نوع من صحبة ما فوق الطبيعة ، وأنه ما كان ليدهشه أو يحيره قط تقحم أى زائر من عالم آخر ، سواء كان طيبا أو خبيثا ، وأنه خليق أن ينم معه على نفس الراحة والتهذيب الطبيعيين ، مع معرفة دقيقة بالطريقة التى يجمل بالمرء أن يتصرف بها مع ملاك أو شيطان أو شبح إنسانى أو عنصر طبيعى . لم يكن لديه فاصل بين العالم المادى والعالم الطبيعى .

[إنه يرى الشر] دون خطأ ، على أنه نقيض الخير .

إن صوفيته ليس مبعثها حب استطلاع ، أو شهوة إلى القوة ، وإنما الحب . والحب بمعناه لدى وليمز .

إله قلما يرى أغلب البشر منه ما هو أكثر من الظل .

كلمة تمهيدية

(١٩٥٠)

(من كلمته التمهيدية لكتاب ج . ف . ديسانى « هالى » ، مطبعة ساترن ، لندن ١٩٥٠) .

إنى أعتبر كتاب السيد ديسانى « هالى » عملا لافتا غير عادى . إنه بالغ الاختلاف عن كتابه المسمى « هاتر » ، وكثيرا ما تكون صوره فعالة على نحو مروع .

من مقدمة (*)

(١٩٥٠)

كتب مارك توين فى « هكلبرى فين » كتابا أعظم مما كان ليدرك أنه يكتبه . وربما كانت كل الأعمال الفنية العظيمة تعنى أكثر مما كان يمكن لصاحبها أن يدركه من المعنى . ومن المحقق أن « هكلبرى فين » هو كتاب مارك توين الوحيد الذى يتسم ، ككل ، بهذه اللاشعورية . وعلى ذلك فإن ما يلوح صواب العودة ، فى نهاية الكتاب ، إلى الحالة النفسية لرواية « توم سوير » ربما كان فنا لاشعوريا . ذلك أن هكلبرى فين ما كان ليلائمه أن ينتهى نهاية مأسوية أو سعيدة . ليس ثمة نجاح دنيوى أو رضاء إجتماعى أو اكتمال منزلى خليق به ، كذلك كانت أى نهاية مأسوية خليقة أن ترده إلى مستوى من نشعر بالرثاء لهم . لابد لهك فين من أن يجىء من لا مكان وأن يتجه إلى لامكان . وليس استقلاله هو استقلال الرائد الأمريكى النموذجى أو الرمزى ، وإنما استقلال جواب الآفاق . إن وجوده يضع موضع التساؤل قيم أمريكا وقيم أوروبا سواء بسواء ، فهو اجتراح لـ « روح الرواد » قدر ما هو اجتراح لـ « مشروعات العمل » ، وهو فى حالة من الطبيعية لها من الحياد مالحالة القديس . وفى عالم مشغول يمثل المتسكع ، وفى عالم اقتنائى وتنافسى يصر على العيش يوما بيوم ، ولم يكن ليمكن أن يقدم فى أى مقابلات أو ارتباطات غرامية ، فى أى من العواطف الطفولية الملائمة لتوم سوير . إنه ليس بالمنتمى إلى مدرسة الأحد ولا إلى الاصلاحية . وليس له بداية أو نهاية . ومن هنا فإنه يستطيع أن يختفى فحسب ، ولابد لاختفائه من أن يكون مصحوبا بمؤد آخر يخفى اختفاءه فى سحابة من النزوات .

وليس للنهر ذاته ، شأنه فى ذلك شأن هكلبرى فين ، بداية أو نهاية . فهو فى بدايته ليس بالنهر بعد ، وهو فى نهايته لم يعد النهر بعد . إن ما ندعوه منبعه ليس إلا

(*) من مقدمته لرواية « مغامرات هكلبرى فين » لندن ، مطبعة كرست ، ١٩٥٠ .

أعيد طبعها فى كتاب « تفسيرات القرن العشرين لمغامرات هكلبرى فين » تحرير كلود م . سيمبسون ، برنتيس هول ، إنجلوود كليفس نيوجرسى ، ١٩٦٨ ، وفى كتاب « هك فين بين النقاد : مختارات فى الذكرى المئوية ١٨٨٤ – ١٩٨٤ » تحرير م . توماس إنج ، وكالة الولايات المتحدة للإعلام ، ١٩٨٤ .

اختيارا من بين المنابع التي لاحصر لها والتي تجرى معا مكونة إياه . فعند أى نقطة في مجراه يغدو المسيسبي ما **يعنيه** المسيسبي ؟ إنها واحدة وكثيرة في آن واحد . فهي ليست ميسيسبي هذا الكتاب إلا بعد اتحاده بالنهر الطيني الكبير – الميسوري . وهي تستمد بعض طابعها من الأوهيو والتنيسي وغير ذلك من الروافد . وهي ، في النهاية ، لا تعدو أن تختفي بين فروع دلتاه ، لا تعود هناك ، ، ولكنها تظل باقية حيث كانت ، إلى الشمال بمئات الأميال . وليس بوسع النهر أن يطيق أى تصميم لقصة هي قصته ، فإن ذلك خليق أن يتقحم على سيطرته . لابد للأشياء من أن تحدث فقط ، هنا وهناك ، للناس الذين يعيشون على طول شطآنه ، أو الذين يلزمون أنفسهم تياره . وإنه لمن المحال لهك ، كما أنه من المحال للنهر ، أن يكون ذا بداية أو نهاية – ذا **حياة** career . وهكذا يملك الكتاب الجملة الختامية الصائبة والوحيدة الممكنة . ولست إخال أن أى كتاب كتب في يوم من الأيام ينتهي ، على نحو أشد ثقة ، بهذه الكلمات الصائبة .

« ولكني إخال أنه يجمل بي أن أسرع إلى المنطقة قبل الآخرين ، لأن العمة سالي تزمع أن تتبناني ، وأن تمدينني ، وهو ما لا طاقة لي عليه . لقد جربت ذلك من قبل » .

تصدير

(١٩٥٠)

[تصديره لكتاب ليون ڤيڤانتى **الشعر الانجليزى** ، الناشر : فيبر وفيبر ، لندن ، ١٩٥٠] .

ظللت دائما أتذكر تفرقة أقامها ر . ج . كولنجوود فى بداية كتاب **أصول الفــن** ، إنه يقـابل بين نمطين من المنظرين فى ميدان علم الجمال : «الفيلسوف – الاستاطيقى» و « الفنان – الإستاطيقى » ويوجه النظر إلى أنماط الخطأ المختلفة التى يتعرضـان لها . وإذا كنت أشيـرهنا لهذين النوعين من المنظرين فإنما ذلك لأنه يلوح لى أن السنيور ڤيڤانتى قد برأ من أغلاط كليـهمـا ، ولأن التفـرقة قد تعيننى على أن أجلو امتـيـازه الخاص .

كثيرا ما يكون الفيلسوف – الاستاطيقى فيلسوفا قد ظن أنه من اللازم ، لكى يتم نسقه الفلسفى ، أن يخرج مجلدا فى علم الجمـال . والسبب فى أنه يخفق – فى أكثر الأحيـان – فى أن يؤثر فينا هو أن نظريتـه تلوح غيـر ذات صلة بتذوقنا للفنون ، ولأنه يخفق فى تعميق فهمنا لتلك الأعمال الفنية التى نعجب بها ، وتقويم ذوقنا عندمـا نميل إلى الأشياء الخاطئة ، أو نميل إلى الأشياء الصحيحة بالطريقة الخاطئة ، وفتح أذهاننا على الاستمتاع بسائر الأعمال الفنية التى لم نكن حساسين لها . أضف إلى ذلك أن الأمثلة التى يوردها من الفنون العديدة تكون أحيانا مألوفة على نحو يدعو إلى الشك : شكسبير وجوته ودانتى فى الشعر ، ميخائيل أنجلو وليونارد وفى الفنون البصرية (أما المعمـار فيتوسل إليه على نحو أقل) ، باخ وبتـهوڤن فى الموسيـقى ، كلهم قد دعى لإضفاء الرفعة على نظرية مشكوك فيها . بل أننا نتساءل أحيانا أترى الفيلسوف قد قرأ يوما شعرا ، أو نظر إلى تصاوير ، أو استمع إلى موسيقى ، بعين وأذن بريئتين ، وأسلم ذاته للمتعة قبل أن يشرع فى بناء استاطيقيته . إن لنا ألا نثق بأى نظرية فى الفن لا تضع فى اعتبارها فن المجتمعات المتنوعة ، مهما تكن بعيدة ، وفن العصور المخـتلفـة ، بما فى ذلك فـتـرتنا ، ولنا أن نتسـاءل عـمـا إذا لم تكن مـعـرفـة أوسع ، وحساسية أرهف ، غير خليقة بأن تقسرنا على بعض التعديل للنظرية .

ومن ناحية أخرى فإن « الفنان – الاستاطيقى » قد يعتمد أكثر مما ينبغى على حساسيته لكى تعوضه عن جهله بالفلسفة ؛ وعلى أساس راسخ من الخبرة قد يقيم

نظرية بالغة الهشاشة . إنه يتخذ منطلقه تلك الأعمال الفنية التى يعجب بها ويحاول أن ينمق نظرية تبين ماتشترك فيه كل هذه الأعمال - والسبب ، باختصار ، فى أن من الصواب أن تميل إلى هذه ، ومن الخطأ أن تميل إلى تلك التى لا تشوقه . وقد يرغب فى تبرير حماسه للخزف الصينى الباكر ومنحوتات جزر سليمان الخشبية ، ونتاج ستوديوهات أصدقائه . وإذا كان هو نفسه يمارس فنا فسيجد ما يدفعه بقوة إلى توجيه سائر الفنانين إلى ممارسة - والجمهور إلى استحسان - تلك الأساليب التى يظنها صائبة لعصره وللمستقبل القريب . وخير له أن يكون صريحا فى هذا الصدد : لأنها مهمة ضرورية ومحمودة . ولا ينبغى له أن يخجل من تمجيد فنانى الماضى المهملين ، أو فنانى لغات وحضارات أخرى ، حتى فوق مايستحقونه ، لكى يوجه الانتباه إلى قيمتهم ، إذا كان على اقتناع بأن هذه هى أجدى موضوعات الدرس ، وأنها خير المؤثرات الممكنة فى معاصريه ومن يصغرونه . كذلك لا ينبغى أن يخشى السخرية من ذوى الصيت الراسخ لأسباب مشابهة . فهو لا يتنكب سواء السبيل إلا عندما يحاول أن يطابق بين خير الأمور لعصره ، وخير الأمور عالميا ودائما ، أو - بعبارة أخرى - عندما يدعى إقامة نظرية صالحة لكل العصور على إدراكه لما يحتاج إليه الحاضر .

وإذا لم يكن « الفنان - الاستاطيقى » فنانا هو نفسه ، وانما أقرب إلى الناقد والخبير فإنه يغدو أشد تعرضا لخطر الخلط بين معايير طراز رائج معين ، والمعايير الصالحة لكل زمان ومكان والآن فإن الطرز الرائجة لا ينبغى أن تزدرى . فنحن جميعا - وأظن هذا صوابا - نستجيب لها . ينبغى أن تكون لكل عصر أذواقه الخاصة ، وقد يجد - عند مراجعته لفن الماضى - أن الأساليب التى يجدها أحظى بتعاطفه ، وأقرب إلى الأسلوب الذى يحتاج إليه العصر من أجل التعبير عن ذاته ليست هى التى استجاب لها الجيل السابق على أشد الأنحاء حماسا . ولكن الناقد الذى يخلط بين دورى المحامى والقاضى ، فى مناصرته لنمط معين من الفن ، يمكن أن يكون دوجماطيقيا ضيق الأفق-كالفيلسوف - الاستاطيقى الذى يدعى أنه يكشف عن معنى الفن دون أن يكون قد مر بالخبرة الاستاطيقية .

والسنيور فيڤانتى - كما تشهد أعماله الأخرى - فيلسوف فى المحل الأول . ولكن دراسة الفصول العديدة لهذا الكتاب من شأنها أن تبين أنه لم يحشد الشعراء الذين يتحدث عنهم لمجرد أن يشهدوا فى صالحه ، وانما لأن معرفته بالشعر وحبه له - والشعر الانجليزى بخاصة - قد سبقا نظريته واستثاراها . ولقاء ذلك فإن نظريته ذاتها - إذا تقبلناها - لابد أن تؤثر بعمق فى قراءتنا لا للشعراء موضوع الدراسة فحسب ، وإنما لغيرهم أيضا . ففى المحل الأول نجد أن اختياره لهؤلاء الشعراء ليس

-في حد ذاته - تقييما أدبيا . إنه ببساطة - وعن حكمة - قد استخدم أولئك الذين يعرفهم أكثر من غيرهم . وقد كان اختيار مختلف للشعراء جديرا أن يخدمه بنفس الدرجة ، بيد أنه قديكون من الخير للقارىء أن يجد بين هؤلاء الشعراء بعضا ممن ظل ينظر إليهم دائما على أنهم من الدرجة الثانية وقد يدهشه أن يجد بينهم إليزابث باريت براوننج ، ووايلد ، ولونجفلو (رغم أني شخصيا أعد لونجفلو شاعرا قد غمط حقه) . وإذا كنت أجد أول اثنين من هؤلاء الشعراء الثلاثة أدنى مرتبة فذلك على أساس من النقد الأدبى (وذوقى الشخصى أيضا) لاصلة لها بأطروحة السنيور ڤيڤانتى . إن مايهم هنا هو : ما إذا كانوا يقدمون - رغم كل نواحي قصورهم - برهانا عليها أم لا . وأهم شيء هو أن السنيور ڤيڤانتى قد قرأ واستمتع بأعمال كل هؤلاء الشعراء لأجل ذاتها ، وأنه لم يدرس الشعر بهدف البرهنة على أطروحته ، وإنما الأطروحة نابعة من قراءته للشعراء الذين استمتع بأعمالهم .

وعلى حين أن هذا الكتاب عمل فلسفي ، وليس مجرد سلسلة دراسات للشعر ، فإن ملائمة أمثلته تعنى ضمنا أن النظرية تلقى ضوءاً على عمل الشعراء الذين دعوا إلى الشهادة فى صالحها . وهكذا فإنه على حين نجد القارىء ذا العقلية الأكثر فلسفية سوف يقرأ الكتاب بالترتيب الذى قدم به ، ويحاول الإمساك بناصية أفكاره الهادية قبل أن يفحص الأدلة ، يمكن للقارىء الذى ينصب اهتمامه الأول على الشعر أن يبدأ بقراءة الفصول الخاصة بالشعراء ، أو حتى الفصول التى تعالج أولئك الشعراء الذين يعرف أعمالهم أكثر من غيرهم : وسيجد - فيما أظن - ما يدفعه إلى التحول إلى تلك الفصول التى يقرر فيها المؤلف أطروحته ونتائجه . وسواء فعل ذلك أو لم يفعل فسيكون قد أبصر - على ضوء جديد - شعر الشعراء الذين كان يظن أنه قد فهمهم بالفعل .

وثمة على الأقل نتيجتان مهمتان ، لهما قيمتهما فى تذوقنا للشعر ، أود أن أوجه النظر إليهما . فالأولى هى التمييز بين ما قد يكون لنا أن ندعوه « الفكر الشعرى » و « فكرالشاعر » . ففى فصله القصير - وإن يكن معبئا بكثافة - عن كولردج ، يميز السنيور ڤيڤانتى بين « الاستبصار الشعرى بنشاط الذات » عند ذلك الشاعر ، وفكره الأكثر منهجية . (وفى الصفحة التالية ، صفحة ١٢٣ ، يقدم فكرة بالغة التشويق ، خاصة بالقرن الخامس عشر فى إيطاليا ، عن الطريقة التى قد يكون بها تيار من الفكر الفلسفى الحى ذا جدوى للشاعر) . إنه بطبيعة الحال ، ليس معنيا فى هذا الفصل بنثر كولردج الفلسفى ، ولكنه يلاحظ على نحو ذى دلالة : « بيد أنه فيما يتعلق بشعر كولردج ، قد نشك أحيانا - أثناء مطالعتنا له - فيما إذا كان قد لقى عونا -

وليس عقبة – من الحقيقة الماثلة فى أنه ربما كان المركز الرئيس لاهتماماته الفلسفية واقعا خارج نطاق قصائده » .

وفى بداية الفترة التالية يقول :

« بل أنه يمكن أن يقال – على سبيل المزاح – عن كولردج إن شعره – إذ يعى أخطار تقسم الاهتمامات – قد حاول أن يجد له مهربا من الفلسفة فى – السحر » .

والمقتطفات القليلة التى يوردها السنيور ڤيڤانتى من قصائد كولردج ليس بها ماهو مأخوذ من قصائده الثلاث الأكثر اتساما بطابع « السحر » والتى تقرأ أكثر من غيرها . وإنما فى مقالته عن شلى – وهى مقالة وصلت بى إلى تقدير جديد وأكثر تعاطفا لذلك الشاعر – تبتدى هذه التفرقة على أوضح الأنحاء . إن السنيورڤيڤانتى لايجد فكرشلى الشعرى فى الآراء السياسية والاجتماعية التى تلهمه **بروميثوس طليقا** (أو فى هوامشه على قصيدة « الملكة ماب ») أو فى التاريخ الأدبى لـ « فلسفة الحب » الموجود فى قصيدة **إبيسيكيديون** » وإنما فى استبصارات مترددة تظهر المرة تلو المرة فى شعر شلى . وهذه الاستبصارات هى ما يمكن أن يسمى التفكير ، بمعناه الأمثل ، فى شعر شلى .

وإن التفرقة التى يقيمها السنيور ڤيڤانتى لخليقة – فيما أظن – أن تعوق القراء المتفكرين عن أن يسألوا شاعرا من الشعراء (إذا كان مازال بقيد الحياة) : ما الذى كان **يعنيه** بأى قصيدة معينة من قصائده . إن من يسألون هذا السؤال يفترضون ان القصيدة إلباس شعرى ، أو ثوب تنكرى ، لشىء يمكن أن يصاغ – بدرجة مساوية – فى مصطلحات بسيطة مباشرة ، وأنه إذا لم يتمكن الشاعر من أن يصوغها فى مصطلحات أخرى – مصطلحات يظن الطالب الذى سيمتحن فى قصيدة أنه يستطيع أن يرضى بها ممتحنيه – منتهين إما إلى أنه من طبيعة الشعر أن يكون « بلا معنى » أو إلى أن المعنى يوجد من طريق التغلغل فى العقل اللاشعورى ، أو السيرة المحجوبة ، للمؤلف .

ويتخلص السنيور ڤيڤانتى من خطأ افتراض أن القصيدة يمكن أن تفسر بالمؤلف ، وخطأ افتراض أن القصيدة بلا معنى . وهو أيضا يعارض افتراض أن كل شعر يمكن تفسيره من طريق شرح اللاشعور . والأهم – فيما أظن – من تفرقته بين الفكر الشعرى وتفكير الشاعر فى فكره الشعرى أو حوله ، تأكيده – وأظن أنه ذو أهمية قصوى – أنه ثمة فى الشعر نشاط خلاق أصيل . فثمة شىء يخرج إلى حيز الوجود يتسم بالجدة – بمعنى أنه لا يمكن تفسيره بمؤثرات أدبية أو غيرها ، أو بخبرات

طفولية آثر الشاعر أن ينساها ، أو بذكريات أو أساطير عرقية هو على غير ذكر منها .

« بيد أن أعمال شكسبير تمتاز ، فى هذا الصدد ، بأنها أقوى وقاء إزاء علم النفس الحديث . ومادام لشكسبير تأثير فى اللغة الانجليزية فسيكون من العسير على الشعب الناطق بالانجليزية أن ينسى الروح فى سبيل العقد والغرائز وما تحت الشعور واللاشعور أو الانتحاءات . ومن المحقق أن نفس هذه الصفة الكريمة - أو التأثير - يمكن أن تعزى إلى كل شعر . بيد أنه فيما يتعلق بشكسبير فإنما بدرجة عالية على نحو فريد يبدى - إذا جاز القول - مبدأ الذاتية غير المركب ، تحت أعيننا ، ثراءه وعمقه **الكامنين على نحو مطلق** » .

وإنه ليجمل بى أيضا أن أوجه النظر إلى تأملات السنيور ڤيڤانتى فى طبيعة « الاحساس » ، وعزلة الاحساس عن الفكر (وهو فى ذلك يضم صوته إلى صوت كولنجوود) . بيد أنى قد وددت أن أقصر عرضى التمهيدى على ما قد يكون القراء على استعداد لتقبله من ناقد أدبى لاهو بالفيلسوف ولا بعالم النفس . وقد قلت ما يكفى - فيما أظن - لأؤكد أن هذاالكتاب يستحق دراسة وثيقة من الفلاسفة ودارسى الشعر على السواء .

أفكار للتأمل

(١٩٥١)

[تصديره لكتاب **أفكار للتأمل** تحرير ن . جانجلى ، الناشر : فيبرو فيبر لندن ، ١٩٥١]

لو كنت أظن أن هذا المنتخبات لاتلائم سوى القراء الذين خطوا إلى الحياة الروحية بالفعل لما جرؤت على أن أقدم لها . ولو أنها لم تكن سوى مجموعة فتات القاضمين برفق لما رغبت فى التقديم لها . إن المؤلف – إذ يدعو هذا الكتاب **أفكار للتأمل** – يعنى ما يقول . فهذه مختارات من بين عدة مقتطفات من قراءاته عبر سنين عديدة ، وهى قطع صمدت لاختباره : اختبار التأمل المتكرر . إن المراد بها كل امرىء تشوقه تلك الانفعالات وحالات الروح التى لاتوجد – إذا جاز القول – إلا وراء حد الطيف المرئى للشعور الإنسانى ، ولا يمكن أن تخبر إلا فى لحظات الاستنارة ، أو مع نمو عضو آخر للادراك غير الرؤية اليومية . ولكنها يمكن أن تخدم القارىء على شرط واحد شديد – هو أن يكون راغبا فى محاولة تعلم قراءتها .

قل جدا من الناس – فيما أشك – من يعرف كيف يقرأ – بمعنى القدرة على القراءة لأغراض متنوعة ، وقراءة كتب متنوعة ، بالطريقة الملائمة :نحن جميعا نقرأ من أجل التسلية ، أو لنشبع حب استطلاع وقتيا ، وأغلبنا يقرأ أيضا تحت ضرورة اكتساب المعلومات أو إدراك محتويات كتاب ، لغاية مباشرة ما . ولدى كثير من العاملين تصعب قراءة كتاب إلا أن تكون له صلة بعملهم . وقد يجد كاتب المراجعات المحترف أن من الصعب عليه أن يقرأ كتابا إلا بغرض مراجعته . وقد يجد ناشر أن من العسير عليه أن يقرأ كتابا إلا باعتباره مخطوطا يقبل أو يرفض . إن الفلسفة صعبة ، إلا أن ننظم عقولنا لها . والتذوق الكامل للشعر صعب على من لم يدربوا حساسيتهم ، خلال سنين من القراءة المنتبهة ، ولكن القراءة التعبدية أصعب القراءات طراً ، لأنها تتطلب استخداما لا للعقل فحسب ، ولا للحساسية فحسب ، وانما للكائن بأكمله .

إن **أفكار للتأمل** كتاب لا أختار بعد الفحص الأول له – الفحص الذى يمر المرء به على كتاب ليحصل على فكرة عامة عن محتوياته ، وإمساك بناصية تصميمه – أن أقرأ كثيرا منه فى مرة واحدة . فكون المرء يقرأ قطعتين أو ثلاثا (مختار ا ، فى البداية ، قطعا من نفس القسم) وانتباهه الوثيق لكل كلمة ، وتدبر المقتطفات التى قرأت قليلا ، ومحاولة تثبيتها فى ذهنى ، بحيث تظل مؤثرة فى ، بينما تستغرق اهتمامى شئون

النهار : ذاك يكفينى فى أربع وعشرين ساعة ، ويكفى - فيما أتخيل - حتى من هم أكثر دربة منى على التأمل .

ولست أقول إنه من العقيم كلية أن يتعرف المرء على أدب صوفى دون محاولة النفاذ إلى عالم مؤلفيه . فالجهل التام بهذا الأدب ، وعدم المعرفة بأمثلة منه من لغات وحضارات عدة ، معناه الافتقار إلى معلومات حيوية عن الإنسان ، تماما كالاقتصار على قراءة تلك الأعمال التاريخية التى تتجاهل فعل الدين فى التاريخ . بيدأن التعلم من هؤلاء الكتاب يقتضى شيئا أكثر من مجرد التعرف عليهم . إن علينا أن نهجر بعضا من دوافعنا المألوفة إلى القراءة . وعلينا أن نتخلى عن حبنا للسلطة - سواء على الآخرين ، أو على أنفسنا ، أو على العالم المادى . بل إن علينا أن نهجر حب المعرفة . ولا ينبغى أن يشتت انتباهنا الاهتمام بشخصية المؤلفين المعينين ، أو البهجة بالعبارات التى عبروا بها عن استبصاراتهم . إن ما يرمى هؤلاء الكتاب إليه - بمصطلحاتهم المتنوعة ، وبأى لغة أو مصطلح أى دين - إنما هو حب الله - لقد كرسوا حياتهم لهذا : وليست وجهتهم بالتى يمكن أن نبلغها على نحو أسرع مما فعلنا ، أو دون نفس النشاط الذى لا يكل ، والسلبية التى لا تكل .

ثمة بعض قراءهم ، إذ ربما جذبهم حب الاستطلاع عن « المستتر » ، ينظرون إلى الأدب الآسيوى على أنه المستودع الوحيد للفهم الدينى . وثمة آخرون - ربما تحت تأثير تحيز مؤداه ان التصوف شىء سقيم وشاذ - يرفضون أن يغامروا بالخروج إلى ما هو أبعد من موروث مسيحى ضيق . وإنه لمن المفيد لكلا النوعين من القراء أن يعلموا أن الحقيقة ليست « مستترة » ، وأنها ليست مقصورة كلية على موروثهم الدينى الخاص ، أو - من ناحية أخرى - على ثقافة ودين أجنبيين ، ينظرون إليهما بذعر خرافى ، وأن يعرفوا كيف يحدث كثيرا أن يقول متأملون ينتسبون إلى أديان وحضارات بعيد بعضها عن بعض ، نفس الشىء . وإنى لأعى أيضا أن ثمة قراء يقنعون أنفسهم بأن ثمة « جوهرا » فى كل الأديان لا يختلف ، وأن هذا الجوهر يمكن - على نحو مناسب - ان يستقطر ويحفظ ، على حين ينبذ كل دين معين . وربما جاز لنا أن نذكر مثل هؤلاء القراء بأنه ما من رجل تسنم أعلى مراتب الحياة الروحية إلا وكان مؤمنا بدين معين أو على الأقل بفلسفة معينة ؛ وان الكتاب الممثلين فى هذا المجلد قد كانوا جميعا خليقين أن يدحضوا الظن بأن ديانتهم أو فلسفتهم لاتهم . ففقط من حيث علاقتها بديانته الخاصة كانت لاستبصارات أى من هؤلاء الرجال دلالتها لديه . وما يقولونه لا يستطيع أن يكشف عن معناه إلا للقارىء صاحب الديانة ذات العقيدة القطعية والمذهب التى يؤمن بها . ومع استبقاء هذه الأفكار فى الذهن . أعلق قيمة خاصة على منتخبات تضع جنبا إلى جنب مقتطفات من الكتب المقدسة والكتابات التعبدية المسيحية واليهودية والإسلامية والهندوسية والبوذية .

كلمة تمهيدية

(١٩٥١)

[كلمة تمهيدية لكتاب د . هـ . **لورنس والوجود الانساني** ، للأب وليم تيفرتون ، الناشر : روكليف ، لندن ، ١٩٥١] .

إن مؤلف هذا الكتاب كاهن من طائفة دينية أنجليكانية أعرفه . ولئن كان قد اختار أن ينشر كتابه تحت اسم وليم تيفرتون فليس ذلك إلا لكى يؤكد أن آراءه شخصية . إن القارىء العادى ، خاصة إذا لم يكن يعرف شيئا عن حياة الأديرة ، معرض لأن يفترض أن عضو الطائفة لا يمكن إلا أن يكون متحدثا باسم جماعته . وإن هذا المؤلف ليكتب بكل معرفة من يكبرونه وموافقتهم ، ولكنه لا يتحدث إلا باسمه .

وليس السبب فى مساهمتى بهذا التصدير أنى أعرف المؤلف ، وإنما أنى أعتقد أنه قطعة جادة من نقد لورنس من نوع آن الآن أوانه . فقد شهدنا عددا من الكتب عن لورنس بأقلام أناس كانوا يعرفونه ، ونحن بحاجة إلى كتب عنه بأقلام نقاد لا يعرفونه إلا من خلال أعماله . ذلك أن الارتباط بلورنس كان ، كما هو واضح بالنسبة لمن جذبتهم ، أو جذبتهم ونفرتهم على التوالى، تلك الشخصية المسيطرة الشكسة المتطرفة ، جزءا بالغ الأهمية من حياة أصحابه وخبرة تعين عليهم أن يسجلوها مطبوعة . ولكن ربما كان من أسباب كون كتب لورنس لا تقرأ الآن من جانب الشباب قدر ما كانت تقرأ منذ عشرين أو ثلاثين سنة مضت ، أن الكتب المكتوبة عنه توحى بأنه رجل يقرأ عنه أكثر منه كاتباً يقرأ : إنه بمثابة جونسون يحيط به قطيع من البوزوليين ، بعضهم أقل حنانا إزاء الرجل العظيم مما كان عليه كاتب سيرة جونسون .

وليس هذا هو السبب الوحيد فى أن عمل لورنس بحاجة إلى أن يفحص من منظور جديد . لقد كان رجلا نافد الصبر مندفعا (أو هكذا أتخيله لأنى – شأنى فى ذلك شأن مؤلف هذا الكتاب – لم أعرفه قط)

كان رجلا ذا استبصارات متقطعة عميقة ، أكثر منه ذا قوى استنتاجية ، وعلى ذلك فقد كان رجلا نافد الصبر ، وقد عبر عن بعض استبصاراته بالشكل الذى يجعلها بعيدة عن نيل قبول أغلب معاصريه ، وأحيانا فى شكل يكاد ، برغبته ، أن يشجع على إساءة فهمها . ولئن اختار الحمقى أو سيئو النية أن ينظروا إليه على أنه مجدف ،

أو «فاشى» ، أو كاتب دعارات ، لما أزعج لورنس نفسه بإقناعهم . لقد كان فى أغلب الأحيان مخطئا (فيما إخال) بسبب الجهل أو التحيز أو استخلاص النتائج الخاطئة فى ذهنه الواعى من استبصارات كانت تأتيه من تحت الوعى . وسنحتاج إلى وقت كى نفصل بين الخطأ السطحى والحقيقة الجذرية . وعندى أيضا أنه يلوح كثيرا ما يكتب على نحو بالغ السوء : ولكنه فى نظرى كاتب كان عليه أن يكتب كثيرا على نحو سيىء لكى يكتب أحيانا على نحو جيد . وبعد أن أسيىء فهمه فإنه يتعرض لخطر تجاهله . أما عن اتجاهه الدينى (الذى نجد لدى مؤلف هذا الكتاب ما يقوله عن نموه) فيؤسفنا الآن أن نبدأ فى أن نرى كم أنه كان مبعثه الجهل أكثر مما كان مبعثه العداء . ذلك أن لورنس كان رجلا جاهلا ، بمعنى أنه لم يكن على ذكر من مدى ما لا يعرفه . إن أوجه لومه للمسيحية (وللبوذية بالتأكيد) كثيرا ما تكون قائمة على معرفة خاطئة . وهى - فى أحيان أخرى - تمضى إلى قلب المسألة . وما من مسيحى يجمل به أن يشعر بأنه على يقين من كونه دينى الذهن بما فيه الكفاية ، إذا هو تجاهل نقد رجل كان - دون أن يكون مسيحيا - دينيا فى المحل الأول ودائما .

تصدير

(١٩٥١)

(تصدير للترجمة الانجليزية لكتاب سيمون ڤى « الحاجة إلى جذور »)

إن النوع الوحيد من المقدمات الجدير أن يرتبط ارتباطا باقيا بكتاب من تأليف سيمون ڤى إنما هو - كتلك المقدمة التى كتبها مسيو جوستاف ثيبون لكتابها المسمى الثقل والرشاقة(*) (**أو اللطف**) مقدمة بقلم شخص كان يعرفها . فقارىء أعمالها يجد نفسه فى مواجهة شخصية صعبة المراس عنيفة معقدة ، وإن مساعدة من حظوا بمناقشات أو مراسلات طويلة معها ، خاصة أولئك الذين عرفوها فى ظل الأوضاع الفريدة لآخر خمس سنوات من حياتها ، ستكون ذات قيمة باقية فى المستقبل . وإنى لأفتقر إلى هذه المؤهلات وأهدافى من كتابة هذا التصدير هى ، أولا ، أن أؤكد اعتقادى أهمية المؤلفة وأهمية هذا الكتاب المعين ، وثانيا أن أحذر القارىء من الحكم السابق لأوانه ومن التصنيف التلخيصى - وأن أقنعه بكبح جماح تحيزاته الخاصة ، والصبر - فى الوقت ذاته - على تحيزات سيمون ڤى . وما إن تعرف أعمالها وتتقبل حتى يجمل بمثل هذا التصدير أن يعد من نافلة القول .

إن كل أعمال سيمون ڤى قد نشرت بعد وفاتها . وكتابها **الثقل والرشاقة** - وهو مختارات من مذكراتها الضخمة ، قام بها مسيو ثيبون ، وأول مجلد لها يظهر فى فرنسا - جدير بالاعجاب من حيث محتوياته ، ولكنه خادع بعض الشىء من حيث شكله . والمقارنة بينه وبين بسكال (وهو كاتب كانت سيمون ڤى تتحدث عنه أحيانا بلهجة لاذعة) يمكن أن يلح عليها أكثر مما ينبغى . وشذرية هذه المقتطفات تكشف عن استبصاراتها العميقة وأصالتها المدهشة ، ولكنها توحى بأن عقلها كان عقلا ذا ومضات إلهام عارضة . وبعد قراءة **القيام على خدمة الله** (**) والمجلد الحالى ، وجدت أنه لا بد لى أن أحاول فهم شخصية مؤلفتهما وأن قراءة وإعادة قراءة كل أعمالها لازمة لعملية الفهم البطيئة هذه . وفى محاولتنا فهمها ، لا ينبغى أن يشتتنا - كما يحتمل أن يحدث لدى القراءة الأولى - التفكير فى أى مدى - وعند أى النقط -

(*) La Pésanteur et la Grace

(**) Attente de

نوافقها أو نخالفها . علينا ببساطة أن نعرض أنفسنا لشخصية امرأة عبقرية ، نوع عبقريتها قريب من نوع القديسين .

ربما لم تكن « العبقرية » هي الكلمة الصحيحة ، فالكاهن الذى ناقشت معه معتقداتها وشكوكها قد قال je crois que son âme est incomparablement plus haute que son génie : وهذه طريقة أخرى للإشارة إلى أن خبرتنا الأولى بسيمون فى لا ينبغى أن يعبر عنها على أساس من الموافقة أو المخالفة . ولست أستطيع أن أتخيل أى شخص يوافقها على كل آرائها ، أو لا يختلف بعنف مع بعضها . بيد أن الموافقة والرفض ثانويان : والأمر المهم هو إقامة صلة مع روح عظيمة . لقد كانت سيمون فى واحدة كان يمكن أن تغدو قديسة . وكبعض الناس الذين بلغوا هذه الحالة كان عليها أن تتغلب على عقبات أكبر فضلا عن قدرة على التغلب عليها أكبر مما هو موجود لدى باقينا . إن القديس ، بالقوة ، يمكن أن يكون شخصا صعب المراس جدا ، وتتجه شكوكى إلى أن سيمون فى كان يمكن أن تكون أحيانا شخصا لا يطاق .

ويدهش المرء ، هنا وهناك ، التضاد بين اتضاع يكاد يكون فوق الإنسانى وما يلوح صلفا يكاد يكون صارخا ، وثمة جملة ذات دلالة للكاهن الفرنسى الذى أوردته من قبل . فهو يخبرنا بأنه لا يتذكر « انه سمع سيمون فى قط ، رغم رغبتها الفاضلة فى الموضوعية ، تسلم لخصمها قط فى نقاش » . وهذا التعليق يلقى ضوءا على كثير من أعمالها المنشورة . ولست أعتقد أنه قد أنعشتها قط البهجة ببراعتها الدفاعية – وهو تدليل للنفس تتجه شكوكى إلى أن پسكال قد دنا منه على نحو خطر فى كتابه **الرسائل** – وبعرض قدرتها على التغلب على الآخرين فى المجادلات . والأحرى أن فكرها كله قد عيش بشدة ، وأن هجر أى رأى كان يتطلب تعديلات فى كيانها بأكمله ، وهى عملية ما كان ليمكن أن تتم دون ألم ، أو أثناء محادثة . ونجد – خاصة لدى الشباب ، وأولئك الذين لا نجد لديهم حسا بالفكاهة ، كما هو الشأن مع سيمون فى – أن الأثرة وإنكار الذات يمكن أن يتشابها على نحو وثيق إلى الحد الذى يمكن معه أن نخطىء الواحد فنظنه الآخر .

ومهما يكن من أمر ، فإن التقرير القائل إن روح سيمون فى « كانت متفوقة على عبقريتها بما لا يقاس » خليق أن يساء فهمه ، إذ كان فيه إيحاء بانتقاص من ذهنها . من المحقق أنها كانت قادرة على أن تكون غير عادلة وغير معتدلة ، ومن المحقق أنها ارتكبت بعض انحرافات ومبالغات مدهشة . بيد أن هذه التوكيدات المفتقرة إلى الاعتدال التى تبهظ صبر القارىء لا تنبع من أى عيب فى عقلها وإنما من إسراف

مزاجي . لقد انحـدرت من أسرة لا تنقصها المواهب الذهنية . فأخوها رياضي مبرز ، أما عن عقلها هي ، فقد كان جديرا بالروح التي استخدمته . بيد أن العقل - خاصة حين ينكب علي مشكلات من ذلك النوع الذي كان يطحن سيمون ڤي - لا يستطيع أن يبلغ النضج إلا ببطء ، ولا ينبغي أن ننسى أن سيـمون ڤي توفيت في سن الثالثة والثلاثين . وأظن أنه في كتاب **الحاجة إلى جذور** ، بخاصة ، قد غدا نضج فكرها الاجتماعي والسياسي ملحوظا جداً . بيد أنه قد كانت لها روح بالغة العظمة كي تنمو بما يتمشى معها . ولا ينبغي أن ننتقد فلسفتها في سن الثالثة والثلاثين كما لو كانت فلسفة شخص أكبر منها بعشرين أو ثلاثين سنة .

وفي عمل كاتبة كهذه ينبغي أن نتوقع مواجهة مفارقات . لقد كانت سيمون ڤي ثلاثة أشياء بأعلى المعاني : فرنسية ويهودية ومسيحية . كانت أيضا وطنية على استعداد لأن ترسل إلى فرنسا كي تعاني وتموت من أجل أبناء وطنها : وقد كان عليها أن تموت - جزئيا ، فيما يلوح ، نتيجة لإذلال النفس ، في رفضها أن تأخذ من الطعام أكثر من الحصص الرسمية للناس العاديين في فرنسا - وذلك عام ١٩٤٣ في مصحة بأشفورد ، كنت . وكانت أيضا مسيحية ، ذات إخلاص شديد لإلهنا في سر المذبح ، ومع ذلك رفضت التعميد ، وإن قسما كبيرا من كتابتها ليشكل نقدا قويا للكنيسة . وكانت يهودية على نحو حاد ، تعاني عذابات في محنة اليهود بألمانيا ، ومع ذلك فقد أنبت إسرائيل (*) بكل شدة نبي عبراني . إن الأنبياء ، فيما يقال لنا ، قد رجموا في أورشليم ، ولكن سيمون ڤي تتعرض للرجم من عدة جهات . وهي ، في فكرها السياسي ، تلوح ناقدا صارما لكل من اليمين واليسار ؛ وفي نفس الوقت عاشقة للنظام والمرتبية أصدق من أغلب الذين يدعون أنفسهم محافظين ، وأصدق حبا للشعب من أغلب من يدعون أنفسهم اشتراكيين .

أما عن موقفها من كنيسة روما ، وموقفها من إسرائيل ، فإني أرغب - في حيز تصدير - ألا أتقدم بسوى ملحوظة واحدة . إن هذين الموقفين ليسا متماشيين فحسب ، وإنما هما متسقان ، وينبغي أن ينظر إليهما على أنهما موقف واحد . والحق أن رفضها لإسرائيل هو الذي جعلها مسيحية غير سنية . وفي دحضها لكل أجزاء العهد القديم إلا القليل (ومن بين ما تقبلته كانت تتبين آثارا للتأثير الخلقدوني أوالمصري) ترتمي في شيء قريب جدا من الهرطقة المارسيونية ، وفي

(*) إني أستخدم مصطلح « اسرائيل » كما استخدمته ، وليس - بطبيعة الحال - إشارة إلى الدولة الحديثة .

إنكارها الرسالة المقدسة لاسرائيل ترفض أيضا أساس الكنيسة المسيحية . ومن هنا كانت الصعوبات التى سببت لها كثيرا من عذاب الروح . ولابد من أن أؤكد أنه ما من أثر للطابع البروتستانتى فى تكوينها : فعندها أن الكنيسة المسيحية لا يمكن أن تكون إلا كنيسة روما . وفى الكنيسة ثمة كثير مما هى غافلة عنه ، أو تصمت عنه على نحو غريب . ويلوح أنها لاتولى العذراء المباركة شيئا من اهتمامها . أما عن القديسين فإنها لا تهتم إلا بأولئك الذين يلفتون انتباهها من خلال كتاباتهم - كالقديس توما الاكوينى (الذى تنفر منه ربما على أساس معرفة غير كافية) والقديس يوحنا الصليب (الذى تعجب به بسبب معرفته العميقة بالمنهج الروحى) .

ومن إحدى النواحى فإن فيها - للوهلة الأولى - شيئا مشتركا مع مثقفى اليوم (وأغلبهم ذوو خلفية بروتستانتية ليبرالية غامضة) الذين لا يستطيعون أن يجدوا طريقهم إلى الحياة الدينية إلا من خلال تصوف الشرق . لقد كانت حماستها لكل ما هو إغريقى (بما فى ذلك الأسرار) غير محدودة . وعندها أنه لم يكن ثمة وحى قد تكشف لاسرائيل ، وإنما قدر كبير من الوحى للكلدانيين والمصريين والهندوس . وقد يلوح موقفها قريبا ، على نحو خطر ، من موقف أولئك الكليين الذين يعتقدون أن الحقيقة القصوى والباطنة واحدة ، وأن كل الأديان تنم على بعض آثارها ، وأن مسألة : إلى أىٍ من الأديان العظمى ننتسب مسألة غير ذات أهمية . ومع ذلك فإن ما ينقذها من هذا الخطأ - وهو ما يدعو للاعجاب والحمد - هو إخلاصها لشخص إلهنا .

وفى نقدها للعقائد اليهودية والمسيحية أظن أنه يجمل بنا أن نحاول أن نقيم لأنفسنا تفرقة ثلاثية ، وأن نسأل أنفسنا : كم منه عدل ؟ وكم منه اعتراض جدى ينبغى أن يرد عليه ؟ وكم مما يدخل فى باب الخطأ ؟ يمكن التخفيف منه ، على أساس عدم نضج شخصية أكثر تفوقا ، ومفعمة بالعاطفة ؟ إن تحليلاتنا قد تختلف اختلافا واسعا : بيد أننا يجب أن نسأل ونرد على هذه الأسئلة بأنفسنا .

ولست أدرى إلى أى مدى كانت دارسة إغريقية جيدة . ولا أدرى مدى علمها بتاريخ حضارات شرق البحر المتوسط ولا أدرى ما إذا كانت قادرة على أن تقرأ اليوبانيشاد باللغة السنكسريتية . أو - إذا كان الأمر كذلك - مدى تمكنها مما ليس فحسب لغةً على درجة بالغة العلو من النمو ، وإنما أيضا طريقة للتفكير لا تغدو صعوباتها أقوى فى نظر الدارس الأوربى إلا كلما انكب عليها على نحو أكثر مثابرة . ولكنى لا أظن أنها تنم ، فى هذا الميدان ، على عقل مؤرخ . ففى تقديسها لبلاد اليونان ، ولـ « حكمة الشرق » ، كما فى انتقاصها من قدر روما وإسرائيل ، تلوح متصلبة العناد تقريبا . وفى إحدى النواحى لا تبصر إلا ما يسعها أن تعجب به . وفى أخرى ،

تدحض دون تمييز . ولأنها تنفر من الامبراطورية الرومانية ، فإنها تنفر من ڤرجيل . وبواعث إعجابها ، حين لا تكون مدفوعة ببواعث نفورها ، يلوح على الأقل أنها تزداد شدة من جراءها . قد يتعاطف المرء مع رعبها من ضروب فظاظة الشعوب المتوسعة أو الامبريالية (كالرومان فى أوروبا ، والإسبان فى أمريكا) فى سحقها المدنيات المحلية . بيد أنها عندما تحاول - كى تزيد من استنكارها للرومان - أن تدافع عن ثقافة الدرود لا نشعر أن معرفتنا الهزيلة بذلك المجتمع المنقرض تقدم أى أساس لتخميناتها . إن بوسعنا أن نشاركها نفورها من الفظائع التى ارتكبت فى قمع الهرطقة الألبيجانية ، ومع ذلك نرجم بالظن عماإذا لم تكن حضارة بروڤنس الفريدة قد وصلت إلى نهاية إنتاجيتها . أفكان العالم يغدو مكانا أفضل اليوم لأن ثمة نصف دزينة من الثقافات المختلفة مزدهرة بين القنال الانجليزى والبحر المتوسط ، بدلا من الثقافة الواحدة التى نعرفها تحت اسم فرنسا ؟ إن سيمون ڤى تبدأ باستبصار ، ولكن منطق انفعالاتها يمكن أن يفضى بها إلى الإدلاء بتعميمات هى من الضخامة إلى الحد الذى يجعلها بلا معنى . قد نعترض بأننا لا نعرف شيئا البتة عما كان العالم خليقا أن يكون عليه الآن لو أن الأحداث سلكت دربا مختلفا . وإن سؤالا من نوع : هل كان إضفاء الفتح الرومانى طابعا لاتينيا على أوربا الغربية أمرا طيبا أم رديئا ؟ سؤال لا جواب عليه . ومهما يكن من أمر ، فإن سبحات خيالها التى من هذا النوع لا ينبغى أن تعد لاغية لمفهومها الأساسى لـ « الضرب بالجذور » وتحذيراتها من شرور مجتمع مركزى أكثر مما ينبغى .

كتب هذا الكتاب أثناء السنة الأخيرة أو نحو ذلك من حياة سيمون ڤى ، أثناء اشتغالها فى المقر الفرنسى بلندن ، وإنه لينبع - فيما أفهم - من مذكرات قدمتها متصلة بالسياسة التى ينبغى أن تتبع بعد التحرير . وقد أفضت بها مشكلات اللحظة إلى اعتبارات أكبر كثيرا . بيد أنه حتى تلك الصفحات التى تعنى فيها بالبرنامج الذى ينبغى أن يتبعه الفرنسيون الأحرار ، أثناء الحرب ، وبعد التحرير مباشرة ، تنم على بصيرة بالمستقبل ، ونضج فى الحكم ، بما يجعلها ذات قيمة باقية . وهذا الكتاب - فيما أظن - من بين أعمالها المنشورة وهو أقربها إلى الشكل الذى كانت خليقة أن تختاره لإذاعته .

توقفت أساسا عند أفكار معينة يلتقى بها المرء فى كل كتاباتها ، مع بعض توكيد لأغلاطها ومبالغاتها . وقد سلكت هذا الدرب اعتقادا منى أن كثيرا من القراء إذ يقعون - للمرة الأولى - على توكيد يحتمل أن يثير عدم تصديق عقليا أو عداء وجدانيا قد يعاقون عن تحسين معرفتهم بروح عظيمة وعقل لامع . إن سيمون ڤى تحتاج إلى صبر

من قرائها ، كما لا ريب فى أنها كانت تحتاج إلى صبر من الأصدقاء الذين كانوا أشد الناس إعجابا بها وتقديرا لها . بيد أنه على الرغم من عنف ضروب ودها ونفورها ، وعلى الرغم من التعميمات غير المبررة التى أوردت أمثلة لها ، فإنى أجد فى هذا الكتاب بخاصة حكما متوازنا ، وحكمة فى تجنب الحدود المسرفة ، يدهشاننا فى أى امرئ على مثل هذا القدر من الشباب . وربما كانت - فى محادثاتها مع جوستاف ثيبون - قد كسبت ، أكثر مما تدريه ، من اتصالها بذلك العقل الحكيم حسن التوازن .

وسيمون فى ، كمفكرة سياسية كما فى كل شىء آخر ، عصية على التصنيف ، وطابع المفارقة الذى تتسم به تعاطفاتها من الأسباب المسهمة فى هذا التوازن . ومن ناحية أخرى ، فقد كانت نصيرة متحمسة للناس العاديين ، وبخاصة المسحوقين - أولئك الذين سحقهم شر البشر وأنانيتهم ، وأولئك الذين سحقتهم قوى المجتمع الحديث التى لا اسم لها . لقد عملت فى مصنع رينو ، كما اشتغلت عاملة فى الحقول ، لكى تشارك فى حياة أهل المدن والقرى . ومن ناحية أخرى كانت - بطبيعتها - متوحدة وفردية النزعة ، تشعر باستبشاع عميق لما تدعوه **الجماعية** : تلك الهولة التى خلقتها النزعة الشمولية الحديثة . إن ما كانت تأبه له هو الأرواح البشرية . ودراستها لحقوق الإنسان والتزامات الإنسان تكشف عن زيف بعض من حشو الكلام ما زال متداولا ، واستخدم أثناء الحرب كمنبه خلقى . وليس أقل أمثلة فطنتها وتوازنها وحسن إدراكها لفتا النظر فحصها لمبدأ الملكية . ومراجعتها الوجيزة لتاريخ فرنسا السياسى هى - فى آن واحد - إدانة للثورة الفرنسية . وجدال قوى ضد إمكانية إعادة الملكية . إنها غير قابلة لأن تصنف كرجعية أو اشتراكية .

إن هذا الكتاب ينتمى إلى طائفة المداخل إلى السياسة ، وهى التى قلما يقرأها السياسيون ، ولا يحتمل أن يفهمها أغلبهم ، أو يعرفوا كيف يطبقونها . ومثل هذه الكتب لا تؤثر فى التوجيه المعاصر للأمور : فهى بالنسبة للرجال والنساء الذين انغمسوا بالفعل فى هذه الحياة والتزموا رطانة السوق تجىء متأخرة على الدوام . هذا واحد من تلك الكتب التى ينبغى أن يقرأها الشباب قبل أن يفقد الفراغ ، ويقضى على قدرتهم على التفكير فى غمرة حياة الحملات الانتخابية والمجالس التشريعية ، وهى كتب لايسعنا إلا أن نأمل أن يتضح تأثيرها فى اتجاه ذهن جيل آخر .

سبتمبر ١٩٥١

مقدمة (*)

(١٩٥٢)

كثيرا ما نسمع شكوى مؤداها أن عصرنا ليس لديه الكثير الذى يفخر به فى مضمار الفلسفة . وسواء كان هذا النقص راجعا إلى مرض ما فى الفلسفة ذاتها ، أو إلى اتجاه العقول الفلسفية المقتدرة إلى دراسات أخرى ، أو -ببساطة - إلى نقص فى الفلاسفة ، فذاك مالايوضح قط : هذه تقسيمات للقضية عرضة لأن تختلط . ومن المحقق أن سؤال :« أين الفلاسفة العظماء ؟ » سؤال بلاغى كثيرا ما يوجهه الذين كانوا يتابعون دراساتهم الفلسفية منذ أربعين أو خمسين عاما مضت . ومع الاقرار بإمكانية أن تكون الشخصيات الكبرى فى شبابنا قد ازدادت ضخامة مع مرور الوقت ، واحتمال ألا يكون أغلب من يطرحون السؤال قد تابعوا التطورات الفلسفية الحديثة متابعة وثيقة ، يظل ثمة بعض التبرير لهذه الشكوى . إنها قد لا تعدو أن تكون توقا إلى ظهور فيلسوف تثير كتاباته ومحاضراته وشخصيته الخيال مثلما أثاره برجسون ، مثلا ، منذ أربعين عاما . غير أنها قد تكون أيضا تعبيرا عن حاجة إلى الفلسفة بالمعنى الأقدم عهدا لهذه الكلمة - حاجة إلى سلطة جديدة تعبر عن **البصيرة والحكمة** .

ولدى من يتعطشون إلى الفلسفة بهذا المعنى الأوسع تعد الوضعية المنطقية أوضح هدف للوم . ومن المحقق أن الوضعية المنطقية ليست وجبة بالغة التغذية لأكثر من القلة القليلة التى تعودت عليها . وعندما يأتى وقت نضويها فمن المحتمل أن تلوح- عند النظر إلى الوراء - بمثابة نظير السيريالية فى عصرنا : ذلك أنه كما لاح أن السيريالية تقدم منهجا لإنتاج الأعمال الفنية دون خيال ، يلوح أن الوضعية المنطقية تقدم منهجا للتفلسف دون بصيرة أو حكمة . وعلى ذلك فإن الجاذبية التى تمثلها للذهن الفج قد تؤتى نتائج عاثرة لبعض من يتابعون دراساتهم الجامعية تحت تأثيرها . ومع ذلك أعتقد أن الوضعية المنطقية ، على المدى الطويل ، سوف تثبت أنها مجدية وذلك لاستكشافاتها الفكرية التى لن يمكننا ، فى المستقبل ، تجاهلها . وحتى إذا تبين أن بعض دروبها أزقة مسدودة فإنه يجمل بنا - فى نهاية المطاف - أن نستكشف زقاقا

(*) مقدمته لكتاب « الفراغ أساس الثقافة » تأليف يوزف بايبر ، الترجمة الانجليزية لألكسندر درو ، فيبر آند فيبر ، لندن ، ١٩٥٢

مسدودا ، على الأقل لنكتشف **أنه** مسدود . والأهم من ذلك بالنسبة لموضوعي هو أني أعتقد أن داء الفلسفة –والتبين الغامض له هو الذي يحرك من يشكون من تدهورها – قد ظل ماثلا لفترة أطول من أن تسمح بردها إلى أي مدرسة فكرية معاصرة محددة .

وعندما كنت أنا نفسي دارسا للفلسفة – وهنا أتحدث عن فترة تتراوح بين خمسة وثلاثين وأربعين عاما خلت – كان الفلاسفة قد بدأوا يعانون من شعور بالنقص إزاء العلم الدقيق . اتجه الشعور إلى أن عالم الرياضة هو أصلح الناس للتفلسف ، وكان دارسو الفلسفة الذين لم ينتقلوا من الرياضيات إلى الفلسفة يبذلون أقصى ما في وسعهم (على الأقل في الجامعة التي درست فيها) محاولين أن يغدوا محاكين لعلماء الرياضة – على الأقل إلى حد التعرف على شوارد المنطق الرمزي . (وإني لأذكر معاصراً متحمسا ابتكر علم أخلاق رمزيا ابتكر له عدة رموز لا توجد في كتاب **أصول الرياضة** (Principa Mathematica) . وفيما عدا ذلك ، كان بعض المعرفة بعلم الطبيعة المعاصر وعلم الأحياء المعاصر موضع ثناء أيضا : وكانت الحجة الفلسفية التي تدعمها أمثلة من أحد هذه العلوم أكثر نيلا للاحترام من الحجج التي تفتقر إليها – حتى ولو كان البرهان المؤيد من فضول القول . والآن فاني أعي تماما أنه ما من ميدان من ميادين المعرفة ينبغي أن يند عن الفيلسوف . إن الفيلسوف المثالي خليق أن يكون على معرفة بكل علم وكل فرع من فروع الفن وكل لغة وكل تاريخ البشرية . إن مثل هذه المعرفة الموسوعية خليقة أن تحميه من الرعب الزائد من تلك الأنساق التي لم يتدرب عليها والتحيز الزائد إلى تلك التي تدرب عليها جيدا . غير أنه في عصر يغدو فيه كل فرع من المعرفة أكثر تقسيمات فرعية وتخصصا يغدو المثل الأعلى للمعرفة الكلية أشد ابتعادا عن التحقق . ومع ذلك فليس غير المعرفة الكلية يكفي ، إذا بدأ الفيلسوف يعتمد على العلم . وإني لأتخيل أنه مامن أحد اليوم خليق أن يتبع مثال بوزانكيه الذي اعتمد في كتابه **المنطق** اعتمادا ثقيلا على أمثلة مستمدة من علم النبات اللينى ، غير أنه على حين يحتمل أن يكون استغلال الفيلسوف للعلم موضع نقد عنيف ، ربما كنا أكثر استعدادا من اللازم لأن نتقبل نتائج العالم حين يتفلسف .

وقد كان من آثار هذا السعي للفلسفة نحو وضع العلوم الدقيقة أن أنتج وهم تقدم في الفلسفة ، من طراز لا يجمل بالفلسفة أن تدعيه . وقد جعل معلمي الفلسفة جهلة لا بالتاريخ بمعناه العام فحسب ، وإنما بتاريخ الفلسفة ذاتها . فلئن كان موقفنا من الفلسفة متأثرا بإعجابنا بالعلوم الدقيقة فستكون فلسفة الماضي شيئا حل محله . إنها تتحدد بفلاسفة أفراد ، كان لبعضهم لحظات من الفهم ، ولكن عملهم ككل صار يعد فريدا وبدائيا . ذلك أن فلسفة الحاضر ، من هذه الزاوية ، أفضل كلية من فلسفة الماضي عندما كان العلم في مرحلة الطفولة ، وستنطلق فلسفة المستقبل من اكتشافات

عصرنا . من الحق أن تاريخ الفلسفة قد اعترف به الآن كفرع من الدرس فى حد ذاته ، وأن ثمة متخصصين فى هذا الموضوع : ولكن شكوكى تتجه إلى أن مؤرخ الفلسفة - فى رأى فلاسفة المدرسة الحديثة - مؤرخ أكثر منه فيلسوفا .

إن العلة الجذرية لشطحات الفلسفة الحديثة - وربما ، وإن لم أكن على وعى بذلك ، علة عدم رضاى عن الفلسفة **كمهنة** - تكمن فيما أعتقد الآن ، فى طلاق الفلسفة عن اللاهوت . وإنه لمن اللازم جدا أن نتوقع مقاومة مثل هذا التأكيد : وهى مقاومة نابعة من استجابة وجدانية فورية ، ويعبر عنها القول بأن أى اعتماد للفلسفة على اللاهوت خليق أن يكون حدا من حرية فكر الفيلسوف . ومن الضرورى أن يوضح المرء ما يعنيه بالعلاقة الضرورية بين الفلسفة واللاهوت ، وإضمار بعض الإيمان الدينى فى الفلسفة . ولن أحاول هذا ، فقد أداه يوزف بايبر على نحو أفضل كثيرا : وغاية ما أريده هو أن أوجه الانتباه لهذه النقطة المركزية فى فكره . إنه شخصيا فيلسوف كاثوليكى يقوم على أفلاطون وأرسطو والمدرسيين : وهو يوضح موقفه لقرائه تمام التوضيح . بيد أن كتاباته لا تشكل **اعتذارا** مسيحيا - فتلك ، فى نظره ، مهمة اللاهوت . وعنده أن الفلسفة المتصلة بلاهوت مجتمع غير روما ، أو دين غير المسيحية ، خليقة أن تظل فلسفة صادقة . ومما له دلالة أنه يزجى كلمة موافقة عابرة لوجودية سارتر على أساس أنه يجد فيها افتراضات دينية مسبقة - وإن تكن بالغة الاختلاف عن تلك التى يؤمن بها دكتور بايبر شخصيا .

إن إقرار علاقة صائبة بين الفلسفة واللاهوت ، مما يترك الفيلسوف مستقلا تماما فى ميدانه الخاص ، هو - فيما أظن - واحد من أهم خطوط البحث التى تابعها دكتور بايبر ، وعلى نحو أشد عمومية ينبغى أن يكون تأثيره فى اتجاه إعادة الفلسفة إلى مكان من الأهمية لكل شخص متعلم يفكر ، بدلا من حصرها فى نطاق الأنشطة الباطنية التى لا يمكن أن تؤثر فى الجمهور إلا على نحو لا مباشر ، ورواغ ، وفى صورة مجرفة فى كثير من الأحيان . وهو يعيد إلى الفلسفة ما يحدثنا الفهم المشترك ، بعناد ، أنه لابد من توافره فيها : **البصيرة والحكمة** . وهو بتأكيده اعتماد الفلسفة على الوحى ، والاحترام اللائق لـ « حكمة الأقدمين » يضع الفيلسوف ذاته فى علاقة مناسبة بسائر الفلاسفة الأموات والأحياء . وعلى هذا يتجنب خطرين محدقين بالفلسفة أحدهما هو المحاكاة الشعورية أو اللاشعورية للعلم الدقيق ، وافتراض أن الفلاسفة ينبغى أن ينظموا فى صورة جماعات من العمال ، كالعلماء فى معاملهم ، يفحصون الأجزاء المتنوعة من مشكلة ينظر إليها على أنها قابلة للحل ، على نفس النحو المتبع فى علم الطبيعة . والخطر المضاد إنما يمثله اتجاه أقدم عهداً وأكثر رومانتيكية ، ولد ما قد

يكون لى أن أدعوه بفلسفة « الرجل الواحد » : وأى نظرة إلى العالم تكون إسقاطا لشخصية مؤلفها ، وفرض مقنع لمزاجه الخاص ، بكل تحيزه الوجدانى ، على القارئ ، لست أود أن أقلل من جلال أو قيمة أعظم فلسفات الرجل الواحد . فحين تشاد مثل هذه الفلسفة على نحو فائق الجودة ، مثلما يفعل سپينوزا ، تحتفظ بأهمية باقية للانسانية : ذلك أن التعرف على سپينوزا والخضوع مؤقتا لتأثيره خبرة عظيمة القيمة . ومن ناحية أخرى فإن الإنجاز الصرحي والسخرى لهيجل قد يظل ، بصور مختفية أو اشتقاقية ، يمارس جاذبية على كثير من الأذهان . وإنى لخليق أن أذكر أيضا عمل كاتب مثل ف . هـ . برادلى يدين بإغرائه إلى أسلوبه النثرى المقتدر . إن جاذبية شخصية المؤلف توقظ حالة شعورية لطيفة : وستظل هذه الكتب تقرأ كأدب ، من أجل توسيع خبرتنا ، من خلال الاتصال بأذهان قوية وفردية .

والدكتور بايير هو الآخر ذو أسلوب : فمهما يكن من صعوبة فكره أحيانا ، فإن جمله مبنية على نحو يدعو إلى الإعجاب ، وأفكاره معبر عنها بأقصى حد من الوضوح . غير أن ذهنه خاضع لما يعتقد أنه الموروث العظيم والرئيس للفكر الأوربى ، وأصالته مكتومة النبرة ، لا تتباهى . ولما كان فيلسوفا يتقبل صراحة لاهوتا قطعيا فإن افتراضاته المسبقة ماثلة بأكملها أمام العين ، بدلا من أن تكون - كما هو الشأن مع بعض الفلاسفة الذين يجهرون بحيادهم الكامل - خفية عن صاحبها وقارئها سواء بسواء . إن الموقف الذى يتخذه من الفلسفة ، والذى يميزه عن أغلب معاصرينا ، كاف لتفسير إيثاره التعبير فى مقالات وجيزة ومركزة ، بدلا من أبنية أضخم حجما . وقد نشر من هذا النوع من المقالات قائمة تؤثر فى قارئها ، ومقالتاه المقدمتان هنا هما اللتان اتفق عليها المؤلف والمترجم والناشرون باعتبارها أنسب مدخل إلى فكره .

من « كلمة تمهيدية »

(١٩٥٢)

[من كلمته التمهيدية لكتاب جوزيف شيارى **الشعر الفرنسى المعاصر** ، مطبعة جامعة مانشستر ،١٩٥٢]

يمكن للمدخل النقدى إلى الشعر المعاصر أن يأخذ أحد شكلين ، حسب درجة معرفة المادة التى يمكن نسبتها إلى الجمهور المخاطب . فإذا كان الشعراء موضوع النقاش مجهولين تقريبا كانت الخدمة الأساسية للناقد هى أن يضع عملهم تحت أنظار قراء يحتمل أن يتذوقوهم ، وسيتجلى مضاؤه النقدى – على أنسب الأنحاء – فى إيراد مقتطفات وفيرة أحسن اختيارها . إن مهمته هى أن يقنع قراءه بأن شعراءه يستحقون الاهتمام ، ويبعث بهم – فى شوق – إلى الشعر ذاته . ومهما يكن من أمر ، فإنه إذا كان المؤلفون معروفين بالفعل فقد يكون هدفه هو مساعدة القراء ممن هم على بعض المعرفة بعملهم على أن يقرءوا بطريقة أكثر ذكاء وتحليلية ، وأن يعدلوا آراءهم الباكرة ، وأن يدركوا – على نحو أدق – فضائل وعيوب الكتاب المتقبلين بالفعل على أنهم مهمون .

من « كلمة تمهيدية »

(١٩٥٣)

[كلمته التمهيدية لكتاب هنرى فليشير **شكسبير والإليزابيثيون** ، الناشر : هيل وروانج ، نيويورك ، ١٩٥٦]

عند كتابة « شكسبير : الكاتب المسرحى الإلزابيثى » Shakespeare : drama-turge élisabéthain " لم يفكر المؤلف فى أن يتوجه بالخطاب إلى جمهور ناطق بالانجليزية . وكما يخبرنا فى تصديره ، فقد انبثق الكتاب من محاضراته لتلاميذه بجامعة إيكس – إن – بروڤانس أثناء سنى الاحتلال [الألمانى لفرنسا] وقد كان هدفه المتواضع – كما أخبرنى وقت نشر الكتاب فى فرنسا – أن يُعَرِّف دارسى شكسبير الفرنسيين بنمو النقد الشكسبيرى فى انجلترا أثناء الربع السابق من هذا القرن . وقد كان مسيو فليشير مؤهلا لهذه المهمة على نحو غير عادى . فقد تابع دراساته

الانجليزية ، لعدة سنوات ، فى جامعة كمبردج ، وغدا ثنائي اللغة ، وكانت معرفته بالأدب الانجليزى دقيقة وشاملة ، ولم يكن يعرف كل المساهمات الانجليزية الأكثر حداثة فى النقد الشكسبيرى فحسب ، وإنما كان يعرف شخصيا بعض أصحابها . وقد منحته خبرته كمترجم (وقد ترجم مسرحية **كل إنسان** ، ومسرحيتى **جريمة قتل فى الكاتدرائية** إلى الفرنسية) فهما للتراسلات ، وما قد يكون لى أن أدعوه : **نواحي عدم الكفاية المتبادلة** بين اللغتين ، مما لا يمكن اكتسابه بأى طريقة أخرى . وباعتبارى واحدا من المؤلفين الذين ترجم أعمالهم أشعر بأنى مؤهل للتفوه بهذا المديح .

ومهما يكن من أمر ، فليس غرضى من كتابة هذا التصدير هو الثناء على مسيو فليشير المفسر للأدب الانجليزى للقراء الفرنسيين ، وإنما تأكيد قيمة هذا الكتاب للقراء الناطقين بالانجليزية ودارسى شكسبير . إن صفات مؤلفه ، كدارس وناقد ، تجاوز متطلبات غرضه الأصلي . ولست أدرى بوجود أى عمل انجليزى حديث يفي بنفس الحاجة التى يفى بها هذا العمل لمسيو فليشير - لا مجرد إعطائنا خلاصة لمسرح شكسبير ككل ، وإنما عرض ذلك المسرح من حيث علاقته بسائرآيات المسرح الإلزابيثى ، وأخذ الدراسات الحديثة للنقاد الانجليز فى الحسبان . ولو أنه لم يزد عن أن يلخص النتائج التى انتهى إليها النقد الانجليزى فى السنوات الخمس وعشرين الأخيرة ، لكان قد كتب كتابا مفيدا للقراء الانجليز . ولكنه قد فعل ما هو أكثر من ذلك . فكتابه يزكى ذاته لدينا ، بسبب قيمة أفكار مؤلفه الخاصة التى يدعمها جمعه بين الدرس والفهم والخبرة بالمسرح .

وفى المرحلة الراهنة من النقد الشكسبيرى يحتاج الناقد الراغب فى تقديم تفسير حسن التوازن لعمل شكسبير بأكمله إلى عدد من المؤهلات ليس من الشائع اجتماعها . إن الناقد الشكسبيرى المثالى ينبغي أن يكون دارسا ذا معرفة لا بشكسبير منعزلا وإنما بشكسبير فى علاقته بالمسرح الإلزابيثى الذى ليس إلا واحدا من الأساتذة فيه ، وإن يكن أعظمهم ، وبذلك المسرح فى علاقته بالأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية لعصره . وينبغى أيضا أن يكون شاعرا ، وينبغى أن يكون « رجل مسرح » وينبغى أن يكون ذا عقل فلسفى . إن النقد الشكسبيرى لا يمكن أن تكتبه لجنة مؤلفة من عدد من الدارسين المتخصصين : كاتب مسرحى ، ومخرج ، وممثل ، وشاعر ، وفيلسوف : كل منهم ناقص الكفاية ، بدون إسهام فى شىء من معرفة وقدرات الآخرين . ومن المحقق أن كون المرء شاعرا أو فيلسوفا ليس بكاف . فليس الشاعر مفسرا مؤهلا ، إلا أن يكون فاهما للتكنيك الخاص للنظم **الدرامى** . ولكى يفهم النظم الدرامى ينبغى أن يكون قد أحرز بعض النجاح فى كتابته . ولئن أريد لنظمه الدرامى

أن يكون دراميا حقا ، فينبغى أن يكتسب أيضا وجهة نظر المخرج والممثل والجمهور . ولكى يفهم شكسبير ينبغى أن يفهم مسرح عصره – ولكن أيضا الاختلافات بين مسرح عصره ومسرح عصر شكسبير . وينبغى أن يعرف هذا الأخير ، لا كمجرد شىء قديم وإنما من وجهة نظر مخرج شكسبير وممثله وجمهوره فى عصره . وكلا الدرس والخيال مطلوب لمثل هذا الفهم . كذلك ليس الناقد الفلسفى ، بدون سائر المؤهلات ، فى وضع أفضل من الشاعر . إن الفيلسوف بحاجة إلى أن يفهم طبيعة الشعر ، إذا أراد أن يتجنب خطر الخلط بين الأفكار الفلسفية التى يمكن استخراجها من قصيدة ونسق العقيدة الفلسفية التى يمكن نسبتها إلى المؤلف – ويستتبع ما قلته آنفا أنه بحاجة أيضا إلى فهم الأوضاع الخاصة لخشبة المسرح ، وذلك النوع الفريد من الواقع الذى تجلوه تلك الشخصيات المسرحية التى تدهشنا باعتبارها أكثر ما تكون « واقعية » ، إذا أراد أن يتجنب خطأ تحليل الشخصيات الدرامية كما لو كانت رجالا ونساء أحياء ، أو شخصيات من الماضى التاريخى .

إن متطلباتنا من الناقد الشكسبيرى قد غدت – فى عصرنا – كثيرة التدقيق . فعدد الفحوص المتخصصة المهمة : تاريخية واجتماعية ولغوية ودراسات للصور والرمزية عند شكسبير ، ينبغى أن يأخذها فى الاعتبار الناقد الذى يرمى إلى النظر إلى أعمال شكسبير من كل نواحيها . ولكن ربما كان مستر هارلى جرانفل باركر ، فى مقدماته التى تجلو المسرحيات بفهم المخرج ، قد أوحى – أكثر من أى كاتب آخره بمفرده – بالحاجة إلى مركب لوجهات النظر المتنوعة التى يمكن دراسة شكسبير منها .

وسيحكم القارىء بنفسه على النسب التى يملك بها مسيو فليشير كل المؤهلات التى ذكرتها : ولكنى على اقتناع بأن مسيو فليشير قد تمكن – إلى حد استثنائى – من أن يضع نفسه وراء واحدة إثر أخرى من وجهات النظر هذه . ولدى المرور من قسم إلى آخر من كتابه لفتنى استيعابه لكل المشكلات المتضمنة – سواء أوضاع المسرح ، أو الأوضاع والأهداف الخاصة للمسرح الإليزابيثى ، أو طبيعة الشعر الدرامى ، أو نمو أسلوب شكسبير من البداية إلى النهاية . وعرضاً لاحظت – مع الاعجاب – ملاحظاته النافذة عن عمل معاصرى شكسبير ، خاصة بن چونسون وبومونت وفلتشر .

مقدمة [1]

(١٩٥٤)

إن محرر هذا الكتاب هو المسئول الوحيد عن اختيار ما يتضمنه من مقالات ومراجعات ، وعلى ذلك فإنه مدعو إلى أن يذكر شيئا عن المبادىء التى أقام عليها اختياره . لم يكن هدفى هو أن أضمنه كل ما يلوح لى ، فى ميدان النقد الأدبى ، جديرا بالبقاء : فإن لباوند من الكتابات فى هذا الميدان مايكفى لإصدار كتاب آخر . وقد فرضت على قيود الحجم استبعاد الكثير ، وعلى ذلك لم أحاول غير تقديم مختارات ممثلة لإزرا باوند الناقد الأدبى فى فترة تقارب ثلاثين عاما .

ولما كان هذا الكتاب يضم مختارات ترتد إلى الخلف فإنه يختلف عن الكتب الأربعة من المقالات النقدية التى استقيت منها بنية هذا الكتاب ، والتى أود هنا أن أشكر ناشريها : **Pavannes and Divisions** (أ . أ . **نويف ، نيويورك** ، ١٩١٨) ، **تحريضات** (بونى آند ليفرايت ، نيويورك ، ١٩٢٠) **جددوا** (فيبر آند فيبر ، لندن ومطبعة جامعة ييل ، ١٩٣٤) ، **مقالات مؤدبة** (فيبر أند فيبر ، لندن ، ١٩٣٧) . لقد رتبت تلك المجموعات على صورة لاتلوح لى مرضية بصفة دائمة : وقد أدت دورها فى إطالة أمد التأثير الذى كان يراد بهذه المقالات أن تحققه عند نشرها لأول مرة فى دوريات . وقد غدا الحصول على تلك الكتب نفسها من الصعوبة بمكان ، بالإضافة إلى وجود تداخل بين محتويات المجموعات المنشورة فى أمريكا وتلك الصادرة فى انجلترا ، كذلك أدرجت فى هذا الكتاب مقالات كثيرة استنقذتها من بين صفحات الدوريات : ومن بينها مقالات مصورة بالفوتوستات عن مجلات أمريكية ، أمدنى بها المستر چيمز لافلين . ولابد أن ثمة كتابات أخرى غير مجموعة فاتتنا : فقد كان باوند محررا فى المجلات الصغيرة لايكل . ويبقى له كتابان لم أختر منهما شيئا هما : **دليل إلى الثقافة** (فيبر آند فيبر ، ١٩٣٨) وكتابه الباكر وإن يكن بالغ الأهمية : **روح الرومانس** (دنت ، لندن ، ١٩١٠) وقد نفد هذان الكتابان ولكن دار « اتجاهات جديدة » أعادت نشرهما حديثا : وينبغى أن يقرآ كاملين .

لقد صمم هذا الكتاب على نحو مختلف عن أى مجموعة أخرى من مقالات باوند ولهذا أعتقد أن هناك ما يبرر كونه قد عهد به إلى يد غير يد صاحبه ، فالمؤلف – شأنه

(١) مقدمته لكتاب « المقالات الأدبية لإزرا باوند » فيبر آند فيبر ، لندن ، ١٩٦٣ .

فى ذلك شأن أى مؤلف آخر – خليق بأن يكون اختياره مختلفا بعض الشيء عن اختيار المحرر . وقد عبر – فى الحقيقة – عن أسفه لحذف مقالات معينة ، ونعى علىّ إدراج مواد عديدة تلوح للمحرر ذات قيمة أبقى مما تلوح عليه له . غير أن المستر باوند لم يقيم نقده الأدبى قط إلا على أساس من تأثيره المباشر . أما المحرر فقد كان ، من ناحية أخرى ، يرغب فى أن ينظر إلى المادة فى منظورها التاريخى ، وأن يضع جيلا جديدا من القراء – لم تقع مجموعات باوند الباكرة ومقالاته المبعثرة بين يديه عندما كانت جديدة فى وقتها – فى وضع يمكنه من أن يقدر الأهمية المركزية لكتابات باوند النقدية فى تطور الشعر أثناء النصف الأول من القرن العشرين .

وإنى لآمل – بالإضافة إلى ذلك– أن يكشف هذا المجلد عن أن نقد باوند الأدبى هو أهم نقد معاصر من نوعه ، إنه ينتمى إلى نوع بالغ الأهمية – وربما كان آخر نوع يمكننا أن نستغنى عنه – أما ما هو هذا النوع ، فذلك ما سيكون على أن أنظر فيه على الفور . ولئن نجحت هذه المنتخبات فى تحقيق الغرض منها فستبين أن باوند قد قال عن فن الكتابة ، وكتابة الشعر على وجه الخصوص ، الكثير مما هو سليم ومفيد على نحو باق . وقلائل جدا هم النقاد الذين فعلوا ذلك . وستبين أنه قال الكثير مما هو متصل ، على نحو فريد ، بحاجات العصر الذى كتب فيه أنه لم يفرض على انتباهنا كتابا أفرادا فحسب وإنما أيضا مناطق كاملة من الشعر لايستطيع أى نقد فى المستقبل أن يتجاهلها . وأخيرا (وهذا أقل ما سوف يعنيه من بين المنجزات السابقة) أنه نم على تذوق لكتّاب ما كان المرء ليتوقع منه أن يتعاطف معهم ، على نحو أشد مباشرة وأكثر سخاء مما يظن عادة . ولهذا السبب الأخير أدرجت مراجعاته الباكرة لقصائد روبرت فروست ، ود . هـ . لورنس ، ولهذا السبب أيضا أدرجت مقالته الباكرة عن ليونيل جونسون ، وهى مقالة لا سبيل إلى العثور عليها إلا من هذا الطريق . وكانت طبعة قصائد ليونيل جونسون ، التى تمثل هذه المقالة مقدمتها ، قد سحبت بعد نشرها فورا . ولقد أخبرنى مستر باوند بأن مقدمته أثارت مشاعر عدائية : وإنه لمن العسير على ، كما هو عسير على سائر القراء الآن ، أن أفهم السبب فى ذلك . فهذه المقالة شائقة لا لما يقوله باوند عن جونسون فحسب ، وإنما أيضا لآراء جونسون الواردة فيها عن معاصريه – وهي أحكام يلوح أن باوند ، بإيراده لها ، يشعر ، ضمنا ، بأنه موافق عليها .

ولكى يقدر المرء أى مجموعة من الآراء والأحكام الأدبية ، يرجع تاريخها إلى الوراء ، فمن الضرورى أن يوجه اهتمامه إلى التواريخ التى كتبت فيها . وقد حاولت أن أورد ، على أدق نحو مستطاع ، تواريخ كل القطع المدرجة . وينبغى على أن أنوه

هنا بالمساعدة التى لا تقدر بثمن والتى تلقيتها من مستر هيوكينر[1] بجامعة كاليفورنيا ، ومن مستر نورمان هولمز بيرسون بجامعة ييل . إن مثل هذا التاريخ ضرورى ، حيث إن للنقاد الخبثاء طريقتين : أن يوردوا ويقابلوا بين جمل معزولة منتزعة من سياقها ، وأن يوردوا ما قاله أحد الكتاب منذ عشرين أو ثلاثين عاما خلت وكأنه قاله بالأمس . إن كل مجموعة من التقريرات المكتوبة فى فترات مختلفة وفى سياقات مختلفة ينبغى حمايتها - بقدر المستطاع - من هذا النوع من إساءة التمثيل . إن آراء أى كاتب ، إذا كان ذهنه ينمو وينضج ، خليقة بأن تتغير ، أو أن تعدلها الأحداث ، وقد يفقد ما كان له من صحة وقت كتابته . غير أنه إذا كان صحيحا فى مكانه وزمانه فقد يظل ذا قيمة باقية . والكثير من دوام نقد المستر باوند إنما يرجع - ببساطة - إلى كونه قد تبين ، بوضوح تام ، ما هو بحاجة إلى أن يقال فى زمن بعينه ، وقد أدى به انشغاله بلحظته [التاريخية] وحاجاتها إلى أن يقول أشياء كثيرة ذات قيمة باقية ، ولكن قيمتها قد لا يدركها على الفور القراء التالون الذين يفتقرون إلى الحس بالموقف التاريخى .

ومن المحتم ، مع مضى الوقت ، أن يلوح ناقد كمستر باوند ، (الذى لم يخف قط من استبصاراته الخاصة) وقد بالغ فى أهمية بعض الأصول ، أو بعض المؤلفين ، وانتقص من آخرين على نحو يعوزه العدل . لقد وسع من نطاق الأدب بشرحه لمؤلفين وآداب مهملة ، وبرده الاعتبار إلى كتّاب أسيىء تقديرهم . أما من حيث الكتاب الذين هاجمهم فيجمل بنا أن نتذكر رد الفعل الذى حدث ضد العصر الأوغسطى ، وضد شعراء البحيرة . ومن المحقق أن أى رائد لثورة فى الشعر - والمستر باوند مسئول عن ثورة الشعر فى القرن العشرين أكثر من أى فرد آخر - خليق بأن يهاجم بعض الأسماء الموقرة . ذلك أن الهدف الحقيقى للهجوم إنما هو عبادة الفنان العظيم بواسطة النقاد غير الأذكياء ومحاكاته على أيدى الممارسين غير الملهمين . إنه لمن الممكن للكاتب العظيم ، فى لحظة معينة ، أن يكون ذا تأثير ضار ، أو تأثير لا يعدو أن يكون مميتا . وأفعل وسيلة للهجوم على هذا التأثير هى أن تبرز أغلاطه التى لا ينبغى نقلها ، وفضائله التى تكون مباراته فيها مفارقة تاريخية . وإنى لمقتنع بأن انتقاص باوند من قدر ملتون ، على سبيل المثال ، كان أمرا بالغ الفائدة منذ عشرين أو ثلاثين عاما خلت . وما زلت أتفق معه فى مواجهة المعجبين بملتون فى الدوائر الأكاديمية ، وإن كان يلوح أن الموقف قد تغير الآن .

(١) مستر كينر هو مؤلف « شعر إزرا باوند » (فيبر آند فيبر ، لندن ، ونيو دايركشانز ، نيويورك ، وقد صدرا كلاهما فى ١٩٥١ .

إنه لمن الضرورى أن ننظر إلى أقوال باوند الأدبية على ضوء الظروف التى كتبت فيها لكى ندرك مدى الثورة فى الذوق والممارسة التى أحدثها ، ولكى نفهم النوع الخاص من النقاد الذى يعد مثالا بارزا له . لقد ظل ، على الدوام ، وفى المحل الأول ، معلما ومحاربا . وظل دائما مدفوعا لا بمجرد الرغبة فى أن يعرف لنفسه كيف ينبغى للشعر أن يكتب ، وإنما أيضا بإمرار جدوى اكتشافاته إلى الآخرين ، لا ليجعل هذه الفوائد متاحة فحسب وإنما ليصر على أن تتلقى أيضا . إنه بحيث يغرى بل ويكاد يرغم الآخرين على الكتابة جيدا : حتى أنه كثيرا ما يتخذ مظهر الرجل الذى يحاول أن ينقل إلى شخص شديد الصمم الحقيقة الماثلة فى أن البيت يحترق ، وقد كان كل تغير يدافع عنه يلوح له عاجلا بصورة فورية . وليس هذا هو مزاج المعلم وحده : وإنما هو يمثل ، فى حالة باوند ، رغبة متحرقة لا فى أن يكتب جيدا هو نفسه فحسب ، وإنما أن يعيش فى حقبة يمكنه أن يكون محفوفا فيها بعقول تعادله ذكاء وخلقا . ومن هنا جاء نفاد صبره ، فعنده أن اكتشاف كاتب جديد ذى عبقرية تجربة مرضية إرضاء اعتقاد رجال أدنى منه مرتبة بأنهم كتبوا أعمالا عظيمة ، من خلق العبقرية ، هم أنفسهم . لقد اهتم بعمق بأن يكتب معاصروه ومن يصغرونه فى السن على نحو جيد . ولم يأبه لإنجازه الشخصى قدر ما كان يأبه للأدب والفن . ومن الدروس التى نستطيع أن نتعلمها من نثره النقدى ، ومن مراسلاته ، درس أن نعنى ، دون أنانية ، بالفن الذى نخدمه .

إن نقد باوند موجه دائما – ضمنا وفى المحل الأول- إلى زملائه فى الصنعة ، وإلى كل من يكتبون اللغة الانجليزية ، رغم أنه قد وجه اهتماما وعناية خاصة إلى زملائه فى المهنة فى أمريكا . غير أن هذا التوجه بالخطاب إلى **الكتّاب** هو ، على وجه الدقة ، ما يضفى على نقد باوند قيمة خاصة وباقية بالنسبة **للقراء** . إن المرء يتعلم منه تذوق الأدب بأن يتعلم فهم الإعداد والدرس والتدريب الذى يجب على الكاتب أن يخضع نفسه له . وسواء ما إذا كان باوند منصرفا باهتمامه إلى الجهر بمبادئ عامة ، أو إلى إعادة تقييم مؤلفين مهملين وشرح آداب مهملة ، أو ما إذا كان يقوم بدور المعلن عن مزايا الكتاب الجدد (وهذا يطابق الأقسام الثلاثة ، التى كسرت عليها هذا الكتاب) فإن دافعه واحد لا يتغير من حيث الأساس . إنه تجديد الأدب فى عصرنا ، وبعث الحياة فيه ، و « جعله جديدا » .

إنه لمن الجدير بالذكر ، وإن لم يكن من الكثير ، عند تبويبنا نقد باوند أن نحله مع سائر المساهمات المرموقة للشعراء فى النقد : مع مقالات ومقدمات دريدن ، ومقدمتى وردزورث ، و « السيرة الأدبية » Biographia Literaria لكولردچ ، وهم جميعا رجال كانوا معنيين بـ « التجديد » فى عصرهم (وإنى لأحب أن أضيف إليهم –

إرضاء لنفسي : صامويل جونسون ، وإرضاء لباوند : ولتر سافيدج لاندور) . غير أنه ليس بين هؤلاء الرجال من اهتم كل هذا الاهتمام المتسق بتعليم الآخرين كيف يكتبون ، مثله . وليس هناك شاعر آخر يمكن القول بأن نقده وشعره ، مبادئه وممارسته ، تشكل عملا oeuvre واحدا أكثر منه . إنه لمن الضروري أن تقرأ شعر باوند كيما تفهم نقده ، وأن تقرأ نقده كيما تفهم شعره ، ولست معنيا هنا - حيث أن هذا ليس أمرا أساسيا بالنسبة لغرضي - بأن أؤكد أن هذا النوع من النقد أو ذاك أعلى قيمة من سائر الأنواع . فالذي يلوح لي حقا وجديرا بأن يقال هو أن كتابات باوند النقدية ، بكل بعثرتها وعرضيتها ، هي **آخر بنية يمكن الاستغناء عنها** من الكتابة النقدية في عصرنا ، لقد بدأت في لحظة كنا أشد ما نكون حاجة فيها إليها : فقد كان موقف الشعر في ١٩٠٩ أو ١٩١٠ راكدا إلى درجة يصعب على أي شاعر شاب من شعراء اليوم أن يتخيلها . وقد كان على باوند نفسه أن يقطع طريقا طويلا : وقد قطعه . وإن مقارنة شعره الأول بشعره الأخير خليقة بأن تقدم دلائل كافية على مدى ما تعلمه من تأملاته النقدية الخاصة ، ومن دراسته للكتاب الذين كتب عنهم .

إن القول بأن أي نوع من النقد له حدوده ليس تقليلا من قدره ، وإنما هو إسهام في تعريفه وفهمه . وحدود نوع باوند إنما تتمثل في تركيزه على صنعة الأدب ، والشعر على وجه الخصوص (والحقيقة الماثلة في أنه يتجاهل دراسة الشعر الدرامي الذي يعده - وهو مصيب تماما - شكلا وتطبيقا مستقلا من تطبيقات النظم ، والذي هو شكل أو تطبيق لا يثير اهتمامه ، إنما هو حد متعمد جدير بالذكر ، وإن لم يكن مهما من غير هذه الزاوية) . ونحن نجد ، من ناحية ، أن هذا الحد يمنحه رقعة أوسع . وقدكانت مساهمة باوند عظيمة بتوجيهها انتباهنا إلى مزايا شعر المجتمعات البعيدة أو الأجنبية - انجلو - ساكسونية ، وبروفنسالية ، وإيطالية باكرة ، وصينية ، ويابانية ، إن لم نقل شيئا عن هجومه المفيد - وإن يكن باعثا على الضيق وموضع شك أحيانا - على تقييم الكتاب الذين جرى العرف على تقبلهم في الأدب اللاتيني واليوناني . غير أننا عندما نحاول أن نفهم ما يعنيه أدب أجنبي أو كان يعنيه للشعب الذي ينتمي إليه ، وعندما نود أن نتعرف على روح حضارة كاملة من خلال أدبها بأكمله ، فلا بد لنا من أن نيمم وجوهنا شطر جهة أخرى ، وفي حالة بعض الآداب ، كالأدب البروفنسالي ، فإنه قد يمكن - على قدر علمي - أن نعرض ذلك الأدب عرضا شاملا من خلال نماذجه التي يوصي باوند الكاتب الإنجليزي المعاصر بأن يقرأها . وفي حالة الآداب التي بلغت أوجها في حقل الدراما فإن إغفال الدراما يكون أمرا جديا : ولكن باوند لم يكتب قط عن شكل من النظم لا يأبه لممارسته . وإذا تناولت الأدب الأجنبي الذي أعرفه أكثر من

غيره فسأقول إن باوند قد أدى خدمة كبرى (خاصة فى كتابه « روح الرومانس ») للقارىء المتحدث بالانجليزية وذلك بتأكيده عظمة فيون . لقد كان سريع المبادرة إلى تذوق أصالة لافورج وكوربيير . ونم على ذوق قادر على التمييز بين الشعراء الأدنى مرتبة فى « الحركة الرمزية » . ولكنه يغفل مالا رميه ، ولا شغف له ببودلير . ومن زاوية اهتماماته لا يأبه للشعراء الذين من نوع مالرب ولا فونتين وفى الأدب الإليزابيثى فإنه فضلا عن المسرحيات ، والأغانى التى تحدث عنها حديثا جيدا ، فما الذى لديه عن شعر كشعر بن جونسون أو تشابمان ؟ لست أذكر إغفال هذه الأسماء كتحفظات حريصة ، فى إعجابى بنقد باوند ، وإنما أذكرها لأكون أقدر على مدح هذا النقد على ما هو عليه . إنك لا تستطيع أن تتطلب كل شىء من أى شخص ، وإنه لوهم – ولده الثقاة الأكاديميون فى الأدب – أنه ليس هناك سوى نوع واحد من النقد هو النوع الذى يقوم على أسس أكاديمية لكى يطبع فيما بعد فى « أعمال » [الجامعة] ، أو على شكل كتيب فى سلسلة .

ولا بد لى من أن أضيف كلمة عن الهوامش . لقد حاولت تجنبها (باستثناء تصويب واحد متواضع يحمل الحروف الأولى من اسمى) ، إلا لكى أورد تواريخ المقالات . وأى هوامش أضافها المستر باوند حديثا تحمل حرفى إ.ب. أما الهوامش التى لا تحمل مثل هذه الإشارة فهى تهميشات المؤلف على النص كما نشر أصلا .

ويأسف المستر باوند لعدم إدراج مقالته عن رينيه كريڤيل (والمحرر مسئول عن عدم إدراجها) كما يأسف لأنه لم يكتب بعد دراسة عن عمل چان كوكتو ، ولأنه لم يخرج دراسة أحدث وأشمل لعمل ويندام لويس ، وقد فهمت أن فكره اتجه ، فى الفترة الأخيرة ، إلى سوفوكليس – وهى رحلة إلى منطقة جديدة تماما ، ثمارها خليقة بأن تكون شائقة . وثمة مقالات أخرى قد كان بحيث يريدنى أن أدرجها ولكنها صد متنى بكونها خارج إطار كتاب يحمل اسم « المقالات الأدبية » .

ويجمل بى أن أضيف أنه من بين المقالات التى استبعدتها من هذا الكتاب فى المقالات الأدبية مقالاته عن الموسيقى والتصوير والنحت باستثناء مقالتين هما ملحوظاته عن دولمتش وبرانكوزى التى ذيلت بها هذا الكتاب كتذكرة للقارىء بكل مقالاته الأخرى عن الفنون التى تقع خارج نطاق هذا الكتاب .

كلمة تمهيدية(*)

(١٩٥٦)

هذا كتاب عن الشاعر مالارميه ، ولكن مؤلفه قد أحسن صنعا حين سماه : « ... من بو إلى مالا رميه » : ذلك أن أى كتاب عن مالا رميه ينبغى أن يكون أيضا كتابا عن بو وعن بودلير ولا ينبغى أن يتجاهل أشهر تلامذة مالارميه : بول فاليرى . ينبغى أن يكون كتابا عن حركة - هى أهم « حركة » فى عالم الشعر منذ حركة وردزورث وكولردج وعن علم جمال الحركة .

ولا بد لى من أن أحيط مصطلح « حركة » بضمانات من عدة أنواع . فالقول بأن هذه الحركة هى أهم حركة شعرية منذ وردزورث وكولردج ليس إسرافا فى تقدير الأهمية الفردية للشعراء الداخلين فيها وليس إعلاء لهم على غيرهم من الشعراء فى فرنسا وإنجلترا وسائر البلدان ممن يقفون خارجها . كذلك لا يمكن أن يكون لهذا المصطلح هنا أى من تداعياته الشعبية . فنحن نفكر عادة فى الحركة الأدبية على أنها مجموعة من الكتاب الشبان المتحمسين تصدر منشورا ، وتملك أو تدعى أنها تملك مبادىء معينة مشتركة ، ويحتمل أن ينم عملها على تشابه عائلى ، تجتمع معا للدفاع عن قضية مشتركة أو للائتناس والراحة المشتركة أو - على أسوأ تقدير - بهدف الإعلان الجماعى عن النفس . ونحن نفكر فى أى « حركة » على أنها من ظواهر الشباب ، ونتوقع ، مع مضى الزمن ، أن يترك أعضاؤها الأقوى الجماعة إذ يطورون أساليبهم الفردية ، وأن يندرج الأعضاء الأضعف فى مدرجة النسيان . وإنما أعنى بـ « الحركة » هنا استمرارا فى الاعجاب : فقد كان بودلير معجبا ببو ، ومالارميه معجبا ببو وبودلير ، وفاليرى معجبا ببو وبودلير ومالارميه ، واستمرارا فى نمو النظرية الشعرية . لقد كان فاليرى حواريا لمالارميه ، غير أنه لم يكن ثمة ارتباط شخصى بين البقية . وقد سمعت ان مالارميه جاء إلى باريس لأن بودلير كان بها ، وأنه أبصر بودلير ، ذات مرة ، عند كشك للكتب على أحد الأرصفة ، ولكن الشجاعة لم تواته على أن يبتدره بالخطاب . وبديهى أن بودلير لم يلتق ببو قط . فالمسألة ، كما يوضح مستر تشيارى ، هى أنه على الرغم من أن كلا من هؤلاء الشعراء الفرنسيين بدوره قد وجد بو منبها على نحو حاد فليس ثمة ما يدل على أنهم قد حاكوا بو أو حتى استعاروا منه ، فى عملهم .

(*) كلمته التمهيدية لكتاب « الرمزية من بو إلى مالا رميه : نمو أسطورة » لجوزيف تشيارى روكليف ، لندن ، ١٩٥٦

أما عن الحد الذى كان بودلير خليقا معه أن يظل بودلير (الذى نعرفه) ، أو مالارميه مالا رميه (الذى نعرفه ، دون الحافز الذى قدمه لهما بو) فسؤال لا يمكن لأى إجابة عنه قط أن تكون أكثر من رجم بالظنون ، بيد أن مستر تشيارى مصيب فى إثارته للسؤال وتركه فى أذهاننا . فلدى القراء الأنجلو - ساكسون نجد أن هذه « الحركة » ذات المفارقات ، حيث لم يتأثر الشعراء من جيل إلى جيل بشعر كل منهم تأثرا كبيرا ، وإنما تأثروا بموقف كل منهم من الشعر تأثرا عميقا ، لابد أن تلوح الحركة مدفوعة - إلى حد كبير - بسوء فهم أولى . وإنه لمن العسير علينا أن نفهم كيف أن ثلاثة شعراء فرنسيين ، كلهم رجال على مواهب عقلية غير عادية ، قد حملوا بو كفيلسوف على محمل الجد إلى كل هذا الحد - ذلك أن نظريات بو عن الشعر ، أكثر مما هو الشأن مع قصائده ، هى التى كانت تعنى الكثير لديهم . ترى إلى أى مدى قد كان بو شاعرا جيدا ؟ ليس ثمة شاعر تختلف الآراء حول مكانته أكثر مما هو الشأن معه . وإلى أى مدى كان فيلسوفا جيدا ؟ إنه لمن العسير على القارىء الانجليزى أو الأمريكى أن ينظر إلى الثناء الذى يغدقه فاليرى على قصيدة « يوريكا » (وجدتها) إلا باعتباره ثناء مسرفا . وتتجه شكوكنا ، بالتأكيد ، إلى أنه لو كان الشعراء الفرنسيون أكثر إجادة للغة الانجليزية مما كانوا عليه لما أمكنهم أن يحلوا بو - كصاحب أسلوب - تلك المكانة العالية التى أحلوه إياها ، وأنه لو كانت معرفتهم بالأدب الانجليزى أفضل لربما ماأقاموا علم جمالهم على علم جمال بو ، وإنما على علم جمال كولردچ .

ليس هذا بالأمر المهم : فلئن كان تأثير بوفى بودلير ومالارميه وفاليرى قائما على سوء فهم ، لقد كان سوء فهم خصبا وذا دلالة . ذلك أن علم الجمال الذى أقاموه على هذا الأساس المشكوك فيه يظل صائبا بالنسبة لعملهم . كان الأوان قد آن لظهور موقف جديد من الشعر يتخذه الشعراء أولا ، ثم يتقبله القراء فيما بعد . ولا يهم ما إذا كان حديث بو عن إنشائه لقصيدته « الغراب » خدعة واعية ، أو ما إذا كان بو يخدع نفسه ، فإن ما أوحى به للشعراء الفرنسيين إنما هو علم جمال كان من الممكن أن يخرج إلى حيز الوجود بطريقة أخرى لو لم يكن بو قد كتب قط ، أو لو لم يكن بودلير قد قرأ بو قط .

بديهى أن أى شاعر جيد يمكن أن يستمتع به ، دون أن يكون قد سبق لنا معرفة علاقته بسائر الشعراء ، ودون أن نعرف أى شىء عن نظريته فى الشعر- إذا كانت له نظرية . ومن المحقق أنه لو لم يكن الشأن كذلك فقد نشك فيما إذا كان ما كتبه شعرا أساسا . إن ما نحصل عليه من دراستنا لهؤلاء الشعراء الفرنسيين ، من حيث علاقتهم

بيو ، إنما هو فهم لعلم جمالهم يوسع من نطاق فهمنا لشعرهم . ولست أعنى بـ « علم الجمال » هنا مجرد نظرية مجردة فيما يجمل بالشعر أن يكونه ، وإنما أعنى موقفا من الشعر اتخذه شعراء ذوو قدرة نقدية عظمى ، وأثر على نحو غير مباشر فى قدر كبير من الشعر المكتوب منذ ذلك الحين ، وأثر أيضا فى موقف القراء من شعرهم . إن ما أصبح قارىء الشعر ينتظره من الشعر الحديث ، والطريقة التى أصبح بها مستعدا للاستمتاع به ، يرجعان جزئيا إلى موقف هؤلاء الشعراء الفرنسيين من عملهم . وبدون هذه الاستاطيقا لا أظن أن أعمال بعض الكتاب المحدثين الآخرين قد كانت خليقة أن تجئ على ما هى عليه بالضبط (وأنا أفكر فى ريلكه على سبيل المثال وفى بعض أعمالى المتأخرة) أو أنها لو جاءت على ما هى عليه لوجدت جمهورا معدا لها .

بديهى أن هذه ليست هى القصة كلها ، فبودلير كان خليقا أن يظل شاعرا عظيما فى أية حال ، شاعرا أعظم من بو . وثمة قدر أكبر قد أصبح ممكنا بفضل بودلير – وأنا أفكر [هنا] فى لافورج وكوربيير ورنبو – عما هو الشأن فى التيار الشعرى المدروس فى هذا الكتاب . بيد أن هذا التيار الشعرى يمثل نموا فريدا لوعى الذات فى شعر المائة سنة الأخيرة . وإن المستر تشيارى الذى يجيد كلا اللغتين وكلا الأدبين ، الانجليزى والفرنسى ، والذى فحص الأدب النقدى الضخم والمكتوب باللغة الفرنسية عن هذا الموضوع قد أدى لنا خدمة نافعة حين قدم لنا أول كتاب باللغة الانجليزية عن مالارميه وفنه الشعرى .

مقدمة(*)

(١٩٥٨)

من بين الدوافع العديدة التى قد تدفع شاعرا إلى الكتابة عن الشعر لا يجمل بنا أن نغفل تلك التى تنبع من الضرورة أو الالتزام . إن الشاعر الشاب قد يجد نفسه يكتب مقالات عن الشعراء والشعر وذلك لأن الشاعر الشاب إذا كان قد أوتى أى موهبة فى الصحافة يستطيع أن يربح من الكتابة عن شعر سائر الشعراء أكثر مما يستطيع أن يربحه من بيع شعره . ولئن أمل أن يحرره النجاح فى السنين التالية من هذا النوع من التشتيت فإن أمله يكون باطلا : لأنه لن يعدو إن نجح أن يستبدل شكلا من الضغط بشكل آخر . إن ثمة وليمة وعليه أن يرد نخب « الشعر » أو أن يقترح الشرب فى صحة زائر أجنبى مبرز . ثمة ذكرى مئوية ينبغى الاحتفال بها أو لوحة يرفع الستار عنها وعيد ميلاد شاعر موقر ينبغى تكريمه : إنه لمن الضرورى أن يكون شاعر فى منتصف العمر موجودا لكى يضع ذرة البخور أو يثبت لحظتها صيتا . وثمة شعراء شبان مجهولون وواعدون جدا ينبغى مساعدتهم : ومن شأن بيع كتبهم أن يزداد أو على الأقل يزداد اهتمام كتاب المراجعات بها إذا صدرت بمقدمة لأحد أرباب المهنة الأكبر والحائزين على الاحترام . إن المؤتمرات والاجتماعات العالمية ، مؤتمرات واجتماعات أوربية ومحلية ، يتبع بعضها بعضا فى تتابع لا نهاية له ، ويلوح أن ظمأ الجمهور إلى كلمات عن الشعر وإلى كلمات من الشعراء عن أى شيء تقريبا على العكس من ظمئه إلى الشعر ذاته لا تنقع له غلة . وخلاصة القول إن ضروب القهر والإلحاف على الشاعر كى يكتب عن الشعر وأن يتحدث عن الشعر بدلا من أن يكتب شعرا تبدأ منذ فترة مبكرة من حياة المرء وتستمر حتى النهاية .

ولا تشكل حياة بول فالرى استثناء من هذه القاعدة . بل على العكس : فبدلا من ان يشترى فالرى الاعفاء منها بتبريزه كان أوضح تأكيد لكلماتى . لقد قال فى أحد المواضع إنه لم يكتب نثرا قط إلا تحت ضغط أو منبه خارجى . ومن المحقق أن هذه مبالغة : ومع ذلك فليس هناك شاعر وقع أكثر منه ضحية لمزعجات الحظ التى ندين لها يقينا ببعض من ألمع نثره وبدونها كنا سنحرم من كثير مما نعرفه عن ذهن فاتن على نحو فريد . لقد جعله موقفه فى الحياة يصل إلى مزعجات الشهرة دون أن ينجو

(*) مقدمته للترجمة الانجليزية لكتاب بول فالرى « فن الشعر » ، ترجمة دنيز فوليو ١٩٥٨ .

تمامـامن قسـر الحـاجة . وفى سنواته التـالية نجـا من إمكانيـة الارتبـاك المالى بأن وجد لنفسـه وظيفة أستـاذ فى الكوليج دى فرانس . وهناك كـان يكسب عيشـه بعد انقضـاء فترة طويلة على كتـابة الشعر الذى يقدم الأسـاس الراسخ لشهرته من طريق محـاضرة الجمـهور عن فن الشـعر . ولا ريب عندى فى أن مـحاضـرته الافتـتاحيـة قد اجتذبت جمـهورا كبيرا وراقيا ولكن استـخفاء حـجته وعدم وضـوح نطقه ربمـا كانا قد جعلا من العسير على الجمهور أن يتابعه . إن المفارقة السـاخرة فى حياة كحياة فالرى لا تتضح كاملة إلا عند النظر إلى الوراء .

ومـهما يكن من أمـر فإن الطابع العـرضـى لأغلب كتـابات فالرى النقدية وفن شـعره poétique لا ينبـغى أن يسـمح له بأن يوحى أن فيـه أى شىء هـين الشـأن .من الواضـح أنه كان يستمتـع بالكتابة عن الشـعر ويستمتـع فى المحل الأول بالعملية التى كتب بها شـعره . ولئن كـان خير قـصـائده من بين الآيات فإن خير مقـالاته النقـدية من بين ألمع عجائب الأدب الفرنسـى .

إن الكاتب الذى تكون مقالاته النقدية فى أكثر الأحيان استـجابات لمواقف خـاصـة معرض – إذا جمعت مقالاته ونشـرت معا – لسوء فهم ينبغى تحذير قارئ المستقبل منه . فنحن حـين نقرأ مـجلدا من المقـالات المجـموعة مـعرضـون جـميـعا – خـاصـة إذا كنا نتناولهـا لأول مرة – لأن ننتظر منهـا وحدة لا يدعيهـا مثل هذا العمل . وبعض المقـالات التى يشتمل عليها هذا المجلد تفصلها سنوات كثيرة عن بعضها

بعضـها الآخر وقد نشرت نصـوصـها الفرنسـية فى مجموعات جمعت بترتيبـها التاريخى أكـثـر ممـا جـمـعت على أسـاس مـن المـوضـوع . وقـد يبـدأ دارس فن شـعـر poétique فالرى مـتوقعـا أن يجد فيـه اتسـاقـا كامـلا وعندمـا لا يجده فقد يجد ما يغريه بأن يشكو من تنـاقضـات وأن يسـخر من الإعـادات . وهـا هنا وهناك بين كتابات فالرى ستجد نفس القطعـة مكررة باللفظ تقريبـا دون اعـتذار أو شـرح . ولست أعتـرض شـخـصـيـا على هذا فـأنا أوثر المقـالات النقدية فى صـورتـها الأصـلية لا معـادة الصـيـاغة فى تاريخ تال على شكل وحـدة صنـاعيـة . ومن المحقق أنـى أنظر إلى الإعـادات والتنـاقضـات فى كتـابة المرء على أنهـا مفاتح قيـمة لنمو فكره . وعندمـا أجد مناسبة للكتـابة عن موضـوع عالجته فى ظروف مـخـتلفة فى المـاضـى أوثر أن أظل جاهـلا برأيي الذى عبـرت عنه منذ عـشـرين أو ثلاثين سنة خلت إلى أن أكون قد وضـعت على الورق رأى اليـوم . فـعند ذلك وليس قبل ذلك أرغب فى إنعـاش ذاكـرتى . ذلك أنـى إذا وجـدت تنـاقـضـا كـان هذا دليـلا عى أنـى غيـرت رأيـى . وإذا كـان ثمة إعـادة فـهى خيـر دليل ممكن علـى أنى مازلت على هـذا الرأى نفسـه . إن الاعادة اللاشـعورية قد تكون دليلا على أرسخ معتقدات المرء أو على أبقى اهتماماته .

وقد بدا لى أن من المرغوب فيه أن ألح على الطابع العرضى لكثير من مقالات فالرى ولكننى لا أريد أن أوحى بأن اختيار الموضوع قد أملته دائما المناسبة أو أن النتائج حتى عندما كان الموضوع يفرض عليه لا يؤبه لها . ومن الواضح أن الموضوعات أساسا من اختياره وأن المناسبة لم تكن تعدو أن تكون المنبه الضرورى لاستثارة سلسلة من الأفكار . وحتى عندما كان الموضوع أمراً لا يؤبه له أو المناسبة غير موضع ترحيب كان فالرى من البراعة إلي الحد الذى يجعله يحيله إلى مصلحته وأن يوجهه نحو أحد موضوعات تأمله الغلابة .

إن الاتجاه الذى جنحت تأملات فالرى عن الشعر إلى السير فيه قد أوحت به إليه ولا ريب مقالة لإدجار بو . بيد أن ما كان لا يعدو أن يكون لدى بو موضوعا لتدريب أدبى بين موضوعات كثيرة أو ربما مأثرة براعة قد غدا لدى فالرى شاغلا يكاد يكون مستحوذا . إن فن شعر poétique فالرى قد ألهمته إياه دوافع مختلفة ووجه إلى غايات مختلفة عن تلك التى توجه رسائل أو مقالات أو ملاحظات غيره من الشعراء المتفرقة – باستثناء بو – منذ هوراس إلى وقتنا هذا . وفضلا عن الشرائع العلمية التى كانت ثمرة للخبرة فإن الكثير من أحسن كتابات الشعراء عن الشعر قد كتب دفاعا عن أسلوب جديد أو عن موقف جديد من مادة الشعر . ومن بين هذه الكتابات مقالات دريدن ومقدمات وردزورث و (جزئيا) كتاب كولردج « سيرة أدبية » . Biographia Literaria وإلى جانب نقد المناظرة والجدل فهناك النقد القانونى : إن صمويل جونسون فى كتابه « سير الشعراء » يلوح فى دور قاض لم يختر الأشخاص الذى سيحاكمون أمام محكمته . وثمة شعراء آخرون قد دفعوا إلى كتابة النقد تنقيحا للرأى السائد أو الحكم التقليدى أو لكى يخرجوا إلى النور عمل شاعر تجوهل دون عدل ، أو لكى يستنقذوا سمعة شاعر ما منتقص منه . وكثيراً ما يكون الشاعر فى قمة فاعليته كناقد عندما يكتب عن هؤلاء الشعراء الذين أثر عملهم فى عمله أو الذين يشعر بأن ثمة قرابة تربطه بهم . ومن ناحية أخرى فإن الشاعر قد يكتب بفهم غير عادى عن شاعر يعجب به و يميل إليه لأن عمل ذلك الشاعر مختلف كلية عن أى شىء يقوم به هو أو يرغب فى القيام به . وفى عصرنا جمع مستر إزرا باوند بين عدد من هذه الوظائف التى يقوم بها الشاعر حين يكون ناقدا : تدريب الكتاب الشبان ، تربية ذوق الجمهور بالنسبة لشعراء الماضى المنسيين أوالمبخس حقهم أو المجهولين فى عدة لغات ، والاعلان عن الكتاب المعاصرين والشبان الذين لقى عملهم استحساننا منه .

وفن شعر poétique فالرى لا يندرج تحت أى من التصنيفات السابقة فتقديراته

للشعر الباكر - كمقالته الجذابة عن « قصيدة **أدونيس** » فى هذا المجلد - قليلة فى مجموعها وتقديراته للشعراء الأحياء فى مقدماته العارضة تكون بالغة التشويق عندما ينحرف عن موضوعه . إنه ليس تعليميا ومن ثم لا يشترك فى الكثير مع هوراس أو بوالو أو باوند . ثمة [فى نقده] إشارات قيمة للشعراء ولكن دافعه ليس قط فى المحل الأول إرشاد الشباب أو التقدم بمطالب مدرسة للشعر جديدة أو تفسير شعر الماضى وإعادة تقييمه . وثمة إشارات قيمة للقراء ولكن فالرى ليس شغوفا فى المحل الأول بتعليم قرائه أى شئ . إنه مشغول على نحو مستمر بحل أحجية لا حل لها ، أحجية الطريقة التى يكتب بها الشعر ، والمادة التى يعمل عليها هى شعره الخاص . وفى نهاية المطاف فإن السؤال ببساطة هو : كيف كتب قصيدة «ربة القدر الشابة » La Jeune Parque (أو قصيدة « المقبرة البحرية ») ؟ Le cimetière marin .

إن المسائل التى تعنيه مسائل ما كان أى شاعر من جيل أسبق ليثيرها فهى مسائل تنتمى إلى قرننا الحالى المتسم بوعى الذات . وهذا ما يضفى على فكر فالرى قيمة تسجيلية فريدة .

بديهى أن لديه ملاحظات عارضة يمكن أن يستوعبها الشاعر الشاب وثمة ملاحظات من شأنها أن تعين القارىء على فهم طبيعة الشعر . وثمة أيضا إذا لم أكن مخطئا ملاحظات خطرة على الشاعر الشاب وملاحظات مربكة للقارئ . وقبل أن أحاول تحديد مركز اهتمام فالرى يلوح من الملائم أن أقدم بضع أمثلة لهذه الملاحظات العارضة من كلا النوعين .

إن الالحاح فى فن الشعر عند فالرى على ضآلة الدور الذى يلعبه فى صنع القصيدة ما يدعوه الحلم le rêve وما يدعى عادة بـ « الإلهام » وعلى عملية الجهد المتعمد الواعى المعنت التالية تذكرة مفيدة جدا للشاعر الشاب . فهى تصحيح لذلك الاتجاه الرومانتيكى الذى يميل شعوريا أو لا شعوريا فى استخدامه لكلمة « إلهام » إلى النظر إلى دور الشاعر فى تأليف القصيدة على أنه وسيط لا مسئول . وكلما وقعنا على قصيدة (وكثيرا ما حدث هذا لى عند قراءتى المخطوطات) يلوح أن لها بعض امتياز أصيل ولكنها خرجت إلى العالم فى حالة يعوزها الصقل أو ربما كانت لا تعدو أن تكون ضربا من المذكرات لشئ قد يقدم مادة

مادة قصيدة جيدة اتجهت شكوكنا إلى أن صاحبها قد اعتمد بثقة أكثر من اللازم على « إلهامه » أو هو بمعنى آخر قد نكص عن جهد صهر ما كان يمكن أن يكون معدنا خاما حسن النتائج . ومن ناحية أخرى فكما أن أى نصيحة إذا طبقت حرفيا ودون ذكاء يمكن أن تفضى إلى نتائج وبيلة فإن من الخير لنا أن نوضح أنه على حين لا

يجمل بالشاعر أن يعد أي جهد أكثر إعناتا مما ينبغي أو أى تكريس للوقت أطول مما ينبغي ، كي يصل بالقصيدة إلى الكمال إلى أقصى حد تتيحه له قدراته ، فانه يجمل به أيضا أن يملك ما يكفي من النقد الذاتي لكي يعرف أين يقف . وكما هو الشأن مع الرسم في قصة بلزاك « الآية المجهولة » Le chef-doeuvre inconnu فقد تكون هناك نقطة يغدو أي تغيير يحدثه صاحب العمل عندها خطوة نحو الأسوأ . إن القصيدة أو القطعة من قصيدة طويلة قد تلوح في صورتها النهائية على الفور أو قد يتعين أن تمر بتحولات اثنتي عشرة مسودة .

وقد علمتني خبرتي الخاصة أنه عندما تكون النتيجة ناجحة فلن يتمكن أحد سوى المؤلف ذاته من أن يميز بين تلك القطع التي لم تمر بتغيير وتلك التي أعيد كتابتها المرة تلو المرة . وأظن أنى أفهم ما يعنيه فالرى عندما يقول إن القصيدة لا تنتهى أبدا أو على الأقل فإن كلماته التي يعبر فيها عن ذلك ذات معنى لدىّ . وعندى انها تعنى أن القصيدة « تنتهى » أو أنى لن أمسها بعد ذلك قط عندما أغدو على يقين من أنى قد استنفدت مواردى وأن القصيدة جيدة على قدر ما **يمكننى** أن أجعل من **تلك** القصيدة . إنها قد تكون قصيدة سيئة ولكن ليس بوسع شيء أفعله أن يجعلها أفضل . ومع ذلك لا أستطيع أن أحول بين نفسى والظن بأنها حتى إذا كانت قصيدة جيدة كان يسعنى أن أصنع منها قصيدة أفضل – نفس القصيدة ولكن أفضل – لو أننى كنت شاعرا أفضل .

وربما كان مما يساوق تأكيد فالرى « عمل الذهن » الأساس (أليست هذه العبارة لدانتى روزتى ؟) إصراره على قيمة أن يمارس الشاعر أشكال المقطوعات المقفاة الصعبة المعقدة . لم يكن بين الشعراء من هو أكثر منه وعيا بفائدة العمل في أشكال صارمة والميزة الممكن اكتسابها من فرض المرء على ذاته حدودا يتغلب عليها . بديهى أن مثل هذه التدريبات لا نفع فيها للرجل الذى ليس لديه ما يقوله إلا أن تعينه على تقدير عمل الشعراء الذين استخدموا هذه الأشكال استخداما جيدا . ولكن ما تستطيع أن تعلمه للشاعر الصادق هو الطريقة التي لابد بها للشكل والمضمون من أن يصطلحا . ففقط بممارسة السوناتة أو السستينا أو الفيلانل يمكننا أن نعرف أى أنواع المضمون **لا** يمكن التعبير عنه في أى من هذه الأشكال ، والشاعر الذى طور هذا الحس بالملاءمة هو وحده الذي يكون مؤهلا لمحاولة كتابة « الشعر الحر » . ولايجمل بأحد أن يكتب « شعرا حرا » أو على الأقل يقدمه للنشر إلا بعد أن يكون قد اكتشف بنفسه أن الشعر الحر لا يسمح له بحرية أكثر مما يسمح به أى شعر آخر .

ومن المساهمات الأخرى المهمة لفالرى فى تعليم الشاعر تأكيده **البناء** . وعلى الرغم من أنه من الممكن أن تصنع القصيدة من تتابع لمنظومات موفقة فانها ينبغى رغم ذلك أن تبنى . وهذا القانون كغيره من القوانين يمكن أن يغدو مطلقا أكثر من اللازم وأن يفضى بنا إلى سخافات يؤسف لها كسخافات بعض نقاد القرن الثامن عشر . ولا حاجة به إلى أن يضطرنا إلى إنكار كل ميزة على « رباعيات » فترجرالد . ذلك أن تلك القصيدة تحدث انطباعا كليا ليس هو مجرد خلاصة انطباعات رباعياتها العديدة . ولكنه فيما إخال يبرر لنا أن نؤكد أن قصيدة « القرية المهجورة » تقترب من كمال نفتقده فى قصيدة « مرثية كتبت فى فناء كنيسة ريفية » .

وقياس التمثيل الذى يستخدمه فالرى فى مسألة البناء هو العمارة . وفى موضع آخر كما سنرى على التو يقارن الشعر بالرقص . وقد ظل دائما يؤمن بأن يتمثل الشعر فى الموسيقى وهو ما كان من عقائد الرمزيين . وليس ثمة تعارض بين هذين القياسين التمثيليين إلا أن تضللنا عبارة ولتر پاتر الشهيرة . ذلك أن الموسيقى ذاتها يمكن تصورها على أنها تجاهد من أجل الوصول إلى لا زمنية لا سبيل لإدراكها . ولئن فكرنا فى الفنون الأخرى على أنها تواقة إلى الديمومة فمن الممكن أن نفكر فى الموسيقى على أنها تواقة إلى سكون الرسم أو النحت . وأنا أتحدث حديث من لم يتدرب تكنيكيا على الموسيقى ولكنى أذكر عند أى لحظة من لحظات أدائها الجزء الذى سبقها وأذكر الجزء الآتى . ومثاليا فإنى لأتمنى لو تمكنت أن أضع مجموع سيمفونية عظيمة فى ذهنى فى آن واحد . ويصدق نفس الشىء بالتأكيد على التراجيديا العظيمة فكلما ازددنا معرفة بها ازدادت قدرتنا على أن نستبقى فى أذهاننا أثناء الحدث ماسبق وما سيلى وازدادت خبرتنا حدة . ففقط فى القصص البوليسية المثيرة أو فى بعض أنواع الملهاة والمهزلة يكون **غير المتوقع** إسهاما فى متعتنا بل وعنصرا لازما من عناصرها .

تحدثت عن إصرار فالرى على العمل الشاق وعلى دراسة أشكال العروض والمقطوعات وعلى البناء . ومهما يكن من أمر فان ثمة اتجاها تؤدى نظرية فالرى وممارسته به إليه ويلوح لى غير خال من الأخطار . وهذا الاتجاه إنما تشير إليه بل وتفرضه التفرقة الحادة التى يقيمها بين الشعر والنثر . وهو يدعم هذه القسمة بقياس غاية فى الترتيب والاغراء هو على التعيين :

الشعر : نثر : الرقص : مشى (أو ركض) .

إن النثر فى رأى فالرى **أداتى** وهدفه هو أن ينقل معنى وأن يحمل معلومات وأن

يقنع بحقيقة وأن يوجه الفعل . وحالما تدرك رسالته نستبعد الطريقة التى وصلت بها . وهذا هو الشأن مع المشى أو الركض فهدفنا منهما هو أن نصل إلى وجهة معينة . والقيمة الوحيدة لحركتنا هى أن نصل إلى غاية رسمناها لأنفسنا . بيد أن هدف الرقصة هو الرقصة ذاتها . والأمر كذلك مع الشعر فالقصيدة لأجل ذاتها ، ونحن نستمتع بالقصيدة كما نستمتع بالرقص . وأما عن الكلمات فإننا بدلا من أن ننظر **خلالها** إذا جاز هذا القول ننظر **إليها** . وهذا كما لاحظت لتوى مغر أو بالأحرى أنه يضيئ كلمعة قداحة سجائر فارغة فى الظلام فإذا لم يكن ثمة وقود فى القداحة خلفت اللمعة اللحظية حسا بالظلمة أعصى على الاختراق مما كان الحال من قبل . وإنها لتكون مراوغة أن نبين أن الرقص أحيانا ما يكون هادفا (فإن هدف رقصات الحرب فيما أعتقد هو أن تثير حب القتال الكامن فى الراقصين) . لأنه حتى إذا كان الرقص على الدوام متعة خالصة بحركات إيقاعية فقد يكون قياس التمثيل مضللا . وأظن أننا خليقون أن نجد قسما كبيرا من الشعر يملك القيمة الأداتية التى يدخرها فاليرى للنثر وأن قسما كبيرا من النثر يمنحنا نوع المتعة التى يعتقد فالرى أنها وقف على ميدان الشعر . ولئن ذهب امرؤ إلى أن النثر الذى يمنحنا ذلك النوع من المتعة إنما هو شعر فان كل ما يسعنى أن أقوله هو إن التفرقة بين الشعر والنثر قد انمحت تماما إذ سيبدو أن من الممكن قراءة النثر على أنه شعر أو الشعر على أنه نثر حسب نزوة القارىء .

لم ألتق قط بحديث نهائى شامل مرض عن الفرق بين الشعر والنثر . إننا نستطيع أن نفرق بين النثر والنظم وبين النظم والشعر ولكن اللحظة التى يحجب فيها مصطلح **النظم** هى التى لا أؤمن عندها بأن أى تفرقة بين النثر والشعر ذات معنى .

ومهما يكن من أمر فليست هذه المحاولة لاكتشاف فرق أساس بين النثر والشعر هى التى تلوح لى خطرة وانما هو اتجاه يؤثره هذا الحديث عن النثر والشعر لارتضاء فرق فى اللفظ والمصطلح بين الشعر والنثر . إن الكلمات التى حررها فالرى من قيود النثر قد تجنح إلى أن تشكل لغة منفصلة . غير أنه كلما بعد مصطلح وكلمات وبناء جمل الشعر عن هذه الأشياء فى النثر غدت لغة الشعر أشد صناعية . وعندما تظل اللغة المكتوبة ثابتة على حين تمر اللغة المنطوقة أو الكلام المبتذل بتغيرات فلا بد فى نهاية المطاف من أن تحل محلها لغة جديدة مكتوبة قائمة على الكلام المتداول .

والآن فإن لغة النثر أقرب عادة إلى لغة الكلام من لغة الشعر بحيث أنه إذا انتحل الشعر حقا فى مصطلح وكلام وبناء للجمل مختلف عن النثر فإنه قد يغدو فى النهاية صناعيا إلى الحد الذى لا يمكنه من نقل الشعور الحى والفكر الحى . إن الكلام على كل مستوى من كلام أقل الناس تعليما إلى أكثرهم ثقافة يتغير من جيل إلى جيل

ومعيار لغة الشاعر هو الطريقة التى يتحدث بها معاصروه . ويلوح لى أن فالرى فى جعله الشعر متمثلا فى الموسيقى قد فشل فى الالحاح على علاقته بالكلام . إن بوسع الشاعر أن يحسن ، ومن المؤكد أن واجبه هو أن يحاول أن يحسن ، اللغة التى يتكلمها ويسمعها . فالشخصيات في المسرحية يمكن وينبغى عادة أن تكون أعظم تمكنا من اللغة من أصولها في الحياة . غير أنه لا القصيدة ولا المسرحية بالتى تستطيع أن تتجاهل ضرورة إقناعنا بأن هذه هى اللغة التى يجمل بنا أن نتكلمها إذا تكلمنا بالإجادة التى نرغب فيها . وربما كان مما له دلالة أن يعلق فالرى كل هذه الأهمية على ما أنجزه مالارميه وألا يعترف فى أى موضع (على قدر ما أعرف) بأى دين لاكتشافات لافورج وكوربيير .

وهذه الملاحظات لفالرى التى يجمل أن يستوعبها الشعراء يمكن أيضا أن يتدبرها على نحو نافع القراء لا من أجل الفهم المباشر للشعر وإنما لتعينهم على فهم نوع الاعداد الذى يحتاج إليه الشاعر وطبيعة الجهد الذى يضطلع به الشاعر . ومما يتصل على وجه الخصوص بقارىء الشعر وناقد الشعر الالحاح المتكرر على ضرورة أن يستمتع بالشعر فى المحل الأول إذا أريد أن تكون له أى فائدة على الاطلاق وأن يستمتع به كشعر لا لأى سبب آخر وأن أغلب بقية ما يكون أو يتحدث به أو يعلم إنما هو فقه لغة وتاريخ وسير وعلم اجتماع وعلم نفس . إنه يدافع عن خصوصية الشاعر بل وعدم ذكر اسمه وعن استقلال القصيدة بعد أن تكون قد كتبت واستبعدها الشاعر . وعند هذه المرحلة لا يكون تفسير الشاعر لقصيدته مطلوبا فالأمر المهم هو ما تعنيه القصيدة بالمعنى الذى يمكن به أن يقال إن للقصيدة « معنى » . إن ما كان الشاعر يريد بها أن تعنيه أو ما يظن أنها تعنيه بعد كتابتها أسئلة ليست جديرة بأن تسأل .

ومهما يكن من أمر فإنى لم أتناول حتى الآن المشكلة الأساسية وهى مشكلة الخصائص التى تميز فن شعر art portique فالرى عن فن شعر أى شخص آخر . ليس هدفه هو أن يعلم كتابة الشعر أو أن يحسن فهمه وليس هدفه هو فى المحل الأول أن يسهل فهم شعره رغم أن انتباه القارئ النافذ الادراك سوف يستوقفه أن كثيرا مما يحمله على « الشعر » لا ينطبق إلا على شعره هو . وأعتقد أن خير مدخل إليه هو مقالة صغيرة له ترجع إلى تاريخ بالغ التبكير يشتمل عليها هذا المجلد وعنوانها « عن التكنيك الأدبى » . إن تاريخها هو ١٨٨٩ بيد أن هذا الاعلان الباكر للعقيدة يقدم مفتاحا لنموه التالى . إن ما يعلنه ليس أقل من أسلوب جديد للشعراء فضلا عن أسلوب جديد للشعر . لقد انتهت أيام الشيطانى النزعة والغندور والشاعر الملعون poète maudit وقبل انقضاء إحدى عشرة سنة على نهاية القرن التاسع عشر يبتكر فالرى الدور الذى سيجعله ممثلا للقرن العشرين :

« مفهوم جديد وحديث كلية للشاعر . إنه لم يعد المخبول الأشعث الذى يكتب قصيدة كاملة فى ليلة واحدة محمومة وإنما هو عالم هادئ يكاد يكون عالما فى الجبر فى خدمة حالم حاذق . إن مائة بيت على الأكثر هى أطول قصيدة له .. وسيحرص على ألا يدفع إلى الورق بكل شيء تهمس له به فى اللحظات المجدودة ربة التداعى الحر . وعلى العكس من ذلك فإن كل ماتخيله واستشعره وحلم به وخطط له سوف يمر بغربال ويوزن ويخضع **للشكل** ويكثف بقدر المستطاع بحيث يكسب فى القوة ما يخسر فى الطول . فالسوناتة على سبيل المثال تغدو خلاصة حقة ، مغذيا ، عصيرا مقطرا مركزا مختزلا إلى أربعة عشر بيتا مؤلفة بعناية بهدف تحقيق هدف نهائى وغامر » .

ولابد لنا من أن نتذكر أن فالرى كان جد شاب عندما كتب هذه الكلمات الحماسية ولكننا إذ نضع ذلك فى اعتبارنا إنما تستوقفنا على نحو أشد الحقيقة الماثلة فى أن هذه هى أساسا وجهة النظر التى قدر له أن يتشبث بها طوال حياته . إن تداعيات «الحالم » و « العالم فى الجبر » على سبيل المثال قد ظلت لا يقطعها شئ وولاؤه لبو («مائة بيت على الأكثر ») قدر له أن يبقى حتى النهاية . ولكن أقوى الأشياء تأثيرا فى القطعة التى أوردتها لتوى هو أنها تكشف ، وراء فكرة فالرى عن الشعر ، عن فكرة أخرى ربما كانت هى الفكرة الموجهة : فكرة فالرى عن الشاعر . فمن تصور الشاعر يتقدم إلى تصور الشعر وليس العكس . والآن فإن هذه الفكرة عن الشاعر كانت فكرة تنبؤية ، تنبؤية لا بفالرى الناضج فحسب ، وإنما بالمثل العليا للعصر التالى ومعبوداته . وإذا نظرنا إلى « العالم الهادىء» على هذا النحو فسنجد أنه بديل أكثر منه نقيضا لـ « المخبول الأشعث » : إنه قناع مختلف لنفس الممثل . والحق أن پو قد جمع بين كلا الدورين وإنما يراه فالرى فى صورة « العالم الهادىء » وحدها « رياضيا ، فيلسوفا ، وكاتبا عظيما » . من الحق ان فالرى كتب هذا الاعلان للإيمان أثناء فترة ديسانت ودوريان جراى . وما كان فالرى الناضج ليمجد مثلما مجد فى هذا البيان ذاته المنتمى إلى عام ١٨٨٩ « البحث المرضى عن أندر المسرات » ولا كان ليسرف فى استخدام صفة « بالغ » (« إننا نحب فن هذا العصر ..... بالغ الذبذبة بالغ التوتر بالغ **الموسيقية** ، إلخ ..) والأمر الذى له دلالة ليس هو العبارات التى من هذا النوع وإنما إدخال كلمة مستخدمة كاسم من نوع « مغذ » osmazôme وفعل من نوع « يقطر » cohober ففى سنة ١٨٨٩ كان فالرى الشاب قد تلبس بالفعل الدور الذى قدر له أن يلعبه بهذا النجاح المبرز أثناء السنوات من ١٩١٧ (سنة نشر قصيدته « ربة القدر الشابة » La Jeune Parque) حتى وفاته فى ١٩٤٥ .

والحق أن فالرى قد ابتكر وقدر له أن يفرض على عصره لا مفهوما جديدا للشعر

قدر ما هو مفهوم جديد للشاعر . إن البرج العاجي قد أعد ليكون معملا - معملا متوحدا لأن فالرى لم يمض قط إلى حد الذهاب إلى الدفاع عن « العمل الجماعي » في كتابة الشعر . فالشاعر يقبل المقارنة بعالم الطبيعة الرياضي وإلا فبعالم الاحصاء أو الكيميائي . إن عليه أن يلعب دور العالم بالاجتهاد الذي لعبه به شرلوك هولز وهذا هو الجانب الذاتي الذي يوجه إليه أنظار الجمهور . وستكون صورتنا عن الشاعر شبيهة جدا بصورة المتقشف . إنه رجل ذو نظارات يلبس معطفا أبيض وتظهر صورته في الاعلانات وهو يزن أو يختبر العقاقير التي يتركب منها دواء ما له اسم مؤثر في الأسماع .

إن ما قلته أعلاه هو ما قد يكون لي أن أدعوه الجانب الأول من فن شعر فالرى . أما الجانب الثاني فهو علاقته بشعره الخاص . بديهي أن كل شيء يقوله عن كتابة الشعر ينبغي أن يقرأ مع الرجوع دائما إلى الشعر الذي كتبه . وأظن أن أحدا لن يجد هذه المقالات مفهومة تماما إلا إذا كان قد قرأ أهم قصائد فالرى . وإلى حدما أنظر إلى مقالاته عن الشعر على أنها نوع من الدفاع والتبرير لقصائده ، تبرير لكونها نوع القصائد التي هي عليه ولكونها قصيرة هذا القصر ولكونها قليلة هذه القلة . وإلى حد ما يلوح لي أن مقالاته نوع من البدائل للقصائد التي لم يكتبها . وفي ناحية واحدة على وجه الخصوص أجد هذه المقالات بالغة الاختلاف عن مقالة بو « فلسفة الانشاء » . مختلفة وأكثر صدقاً . إني لم أتمكن قط من أن أعتقد أن مقالة بو الشهيرة وصف للطريقة التي كتبت قصيدة « الغراب » بها : فإذا كانت « الغراب » قد كتبت بكل هذا التحسب فقد كان ينبغي كما قلت في موضع آخر أن تجيء مكتوبة على نحو أفضل مما هي عليه . بيد أن ما كان تدريبا متفننا في نظر بو غدا تدريبا غاية في الجدية عند فالرى ومنذ سنوات بالغة التبكير . وعلى ذلك فالمرء على استعداد لأن يعتقد أن ذكاء فالرى النقدي كان نشطا منذ البداية وأنه فكر على نحو غاية في العمق في طريقة كتابة الشعر قبل أن ينشيء « ربة القدر الشابة » .

La Jeune Parque أو « المقبرة البحرية » Le cimetière marin وعندي أن هذا يضفي على ملاحظاته عن كتابة هاتين القصيدتين قيمة أكبر من أي قيمة أستطيع أن أعلقها على ملاحظات بو . ومن المحقق أن المرء يشعر بأن ثمة إخلاصا متبادلا بين نظرية بو وتطبيقه . أما إلى أي مدى كانت ممارسته تطبيقا للنظرية وإلى أي مدى لا تعدو نظريته أن تكون ببساطة وصفا صحيحا لممارسته فسؤال لا جواب عنه . إن هذه الوحدة بين الأمرين هي ماتجعل لمقالاته فتنة باقية .

إن وصف فالرى لتكوين القصيدة ونضجها واكتمالها لا يمكن أن يخفق فى استثارة استجابات موافقة أو مخالفة من سائر الشعراء . وثمة لحظات أشعر فيها بأن إحدى خبرات فالرى تراسل إحدى خبراتي وذلك عندما يكون قد سجل عملية أتعرف عليها ويجعلنى على وعى تام بها لأول مرة . وليس مما يتفق وطبيعة الأشياء أن يكون هناك تراسل نقطة نقطة بين العمليات العقلية لأى شاعرين . فليس الأمر مقصورا على أن القصائد تخرج إلى حيز الوجود بطرق كثيرة كثرة الشعراء وإنما أعتقد أن العملية لدى الشاعر ذاته قد تتنوع من قصيدة إلى أخرى . إن لكل قصيدة قالبها الجنينى الخاص وقصائد فالرى هى وحدها التى يقوم عليها طوال مدة الحمل متخصص فى الطب شهير . وأحيانا فيما أظن يسمح فالرى لنفسه بأن تجرفه إلى أبعد مما ينبغى استعارته عن العيادة والمعمل كما فى التقرير العام التالى عن جهوده التى تسبق كتابة قصيدة :

« ومع كل مسألة قبل أن أقوم بفحص عميق للمضمون ألقى نظرة على اللغة . وأنا أتقدم عموما كجراح يعقم يديه ويعد المنطقة التى ستجرى فيها الجراحة . وهذا ما أدعوه **تنظيف الموضع اللفظى** . وعليكم أن تغفروا لى هذا التعبير الذى يسوى الكلمات وأشكال الكلام بيدى الجراح وأدواته » .

إنى أجد هذه القطعة بالغة الغموض ولكن ربما كانت الحقيقة الماثلة فى أنى لا أستطيع أن أتعرف تحت قناع هذه الاستعارة على أى خبرة خاصة بى هى التى تجعلنى أشك فى أن عبارة « تنظيف الموضع اللفظى » ليست ، بانجليزية بسيطة ، إلا تضليلاً .

إن الأسئلة التى تركتها حتى النهاية هى : لم كانت مقالات فالرى جديرة بالقراءة وما الذى ينبغى لنا أن نتوقعه عند قراءتها ؟ قد كانت هذه الأسئلة خليقة أن تكون أيسر إجابة لو أمكن وضع المقالات فى أى مقولة موجودة يعترف بفائدتها . إننا لا نتحول إلى فن شعر art poétique فالرى بأمل أن نتعلم كيف نكتب الشعر أو كيف نقرؤه بل أننا لا نتحول إليه فى المحل الأول من أجل ما يلقيه من ضوء على شعر فالرى . ومن المحقق أنه يمكن لنا أن نقول بنفس الصدق إنه إذا كان نثره يلقى ضوءا على قصائده فإن قصائده تضيىء أيضا نثره . وأظن أننا نقرأ هذه المقالات وأظن أن الناس سيظلون يقرأونها لأننا نجد فالرى مؤلفا شائقا ملغزا مقلقا على نحو فريد وشاعرا حقق فى حياته وعمله أحد مفاهيم دور الشاعر على نحو وفير بحيث اكتسب أيضا ضربا من المركز الأسطورى . إننا نقرأ مقالاته لأنه كما يقول فالرى ذاته « ما من نظرية إلا وهى شذرة معدة بعناية من سيرة ذاتية ما » . ويكاد يكون بوسعنا أن

نقول إن مقالات فالرى تشكل جزءا من أعماله الشعرية . إننا نقرؤها لأجل ذاتها ولأجل بهجة متابعة دقائق الفكر الذى يتحرك كراقص مدرب والذى يضع كل موارد اللغة طوع أمره ولمتعة الاستنارات المفاجئة حتى عندما يتبين أنها ألعاب نارية feux follets ومن أجل الانفعال الذى يثيره نشاط يلوح دائما أنه على وشك إدراك مالا يدرك إذ يواصل الذهن دون كلل نسج شبكته الدقيقة .

ثمة فى عقل فالرى وعمله مفارقة غريبة . إنه يقدم نفسه إلى القارىء لا باعتباره مستكشفا لمتاهات التأمل الفلسفى لا يكل فحسب وانما أيضا تحت حماية ليوناردو داڤنشى باعتباره رجلا علمى المزاج تجذبه مشكلات المنهج وعقلا قلقا واسع المدى وهاويا للعلم ولكنه متخصص فى علم من ابتكاره هو علم الشعر . ومع ذلك فإننا عندما نطالع قائمة عناوين مقالاته نجد مادة محدودة على نحو ملحوظ دون دليل على قراءة نهمة أو على الاهتمامات المتنوعة لرجل من طراز كولودج أو جوته . إنه يعود باستمرار إلى نفس المشكلات التى لا تحل ويكاد يلوح أن الموضوع الوحيد لحب استطلاعه هو ذاته . إنه يذكرنا بنرجس وهو يحدق في البركة ويشترك فى جاذبية نرجس ولغزه وفى تباعد ذلك المتوحد الروحى وبروده .

إن التهمة التى أجد ما يغرينى بأن أوجهها إلى فن شعر فالرى هى أنه لا يزودنا بمعيار **للجدية** . إنه معنى على نحو عميق بمشكلة العملية وبالطريقة التى تصنع بها القصيدة ولكنه ليس معنيا بمسألة الطريقة التى تتصل بها ببقية الحياة على نحو يعطى القارئ صدمة الشعور بأن القصيدة لم تكن بالنسبة له مجرد خبرة وإنما هى خبرة جدية . وبـ « الخبرة » هنا لا أعنى حدثا يمكن عزله لا قيمة له إلا فى ذاته وليس من حيث علاقته بأى شىء آخر وإنما هى شىء دخل واندمج فى حشد من الخبرات الأخرى من أجل تشكيل الشخص الذى ينمو القارئ نحوه . وأنا أضع الأمر على هذا النحو لأتجنب توليد الانطباع المضلل بأنى أودع **الجدية** ببساطة فى قيمة المواد التى تصنع منها القصيدة فذلك خليق أن يكون تعريفا لشىء على ضوء نوع آخر من الواقع . إن مادة القصيدة ليست إلا تلك المادة بعد أن تكون القصيدة قد صنعت . أما إلى أى حد تكمن الجدية فى الموضوع المعالج وإلى أى حد تكمن فى المعالجة التى يخضعها لها الشاعر وإلى أى حد تكمن فى نية الشاعر وإلى أى حد تكمن فى الشاعر تحت مستوى النية الواعية فذاك ما لن نتفق عليه قط فى حدود أى قصيدة كتبت . ولكنى إذ أذكر شيئا ألاحظ أنه غائب عن فن شعر فالرى لا أضع موضع السؤال جدية أفتن قصائده . ولو لم تكن بعض قصائد فالرى قصائد بالغة الجدية بالتأكيد ولو لم يكن من المحتمل لاثنتين منها على الأقل أن تبقيا ما بقيت اللغة الفرنسية لما شاقه أن يدرس عملية إنشائها ولما وجدنا متعة فى درس نتيجة درسه .

تصدير

(١٩٥٨)

[تصديره لكتاب ستانيسلاس جويس **حارس أخي** ، فيبر وفيبر ، لندن ، ١٩٥٨]

إن حب الاستطلاع عن الحياة الخاصة لشخصية عامة قد يكون على ثلاثة أنواع : مفيد ، أو بلا ضرر ، أو وقح . فهو مفيد عندما يكون الموضوع رجل سياسة إذا كانت دراسة حياته الخاصة من شأنها أن تسهم فى فهم أعماله العامة . وهو مفيد عندما يكون الموضوع رجل أدب إذا ألقت هذه الدراسة ضوءاً على أعماله المنشورة . إن الخط الفاصل بين حب الاستطلاع المشروع وذلك الذى لا يعدو أن يكون بلا ضرر ، وبين ذلك الذى لا يعدو أن يكون بلا ضرر ، وذلك الوقح على نحو مبتذل ، لا يمكن أن يرسم على وجه الدقة قط .

وفى حالة الكاتب فإن فائدة المعلومات السيرية ، من أجل زيادة فهمنا له وجعل الاستمتاع الأحد أو التقييم الأكثر نقدية أمرا ممكنا ، تتنوع حسب النمط الذى يمثله الكاتب ، والطريقة التى استغل بها خبرته الخاصة فى كتبه . من الصعب أن نعتقد أن المعرفة الأكبر بحياة شكسبير الخاصة تستطيع أن تعدل كثيرا من حكمنا عليه ، أو تزيد من استمتاعنا بمسرحياته . وما من نظرية عن أصل أو نمط تأليف القصائد الهومرية يمكن أن تغير من تقديرنا لها كشعر . ومن ناحية أخرى فإنه فى حالة كاتب مثل جوته لا ينفصل اهتمامنا بالرجل عن اهتمامنا بعمله ونحن مدفوعون إلى أن نكمل ونصوب ما يخبرنا به عن نفسه على أنحاء متنوعة بمعلومات من مصادر خارجية فكلما زاد ما نعرف عن الرجل حسن فهمنا – فيما نخال – لشعره ونثره .

وفى حالة جيمز جويس نجد سلسلة من الكتب : اثنان منها على الأقل أقرب إلى الترجمة الذاتية من حيث المظهر لدرجة أن المزيد من الدرس للرجل وخلفيته أمر لا يدفعنا إليه حب استطلاعنا الخاص فحسب ، وإنما يكاد ينتظره منا المؤلف ذاته . نحن نريد أن نعرف ما هى أصول شخصياته ، وما أصول حكاياته ، حتى نتمكن من حل شبكة الذكرى والابتكار ونكتشف إلى أى مدى ، وبأى الطرق ، قد تحورت مادته الخام . وعلى ذلك فإن اهتمامنا يمتد حتما وعلى نحو مبرر إلى أسرة جويس وإلى أصدقائه وإلى كل تفاصيل طوبوغرافية دبلن وحياتها ، دبلن طفولته ومراهقته وشباب رجولته .

والذى أداه أخو جويس - ستانيسلاس - لنا هو أن يجعلنا على ذكر من بيئة الأسرة التى شب فيه الولدان ، مع تفاصيل ما كان بوسع أحد غيره أن يقدمها . ويؤسفنا أنه قد توفى تاركا القصة غير مكتملة : فنحن لن نحصل قط من أى مصدر آخر على وصف للسنوات الوسطى فى تريستا التى كان بوسع ستانيسلاس أن يمدنا به . ولكننا محظوظون إذ نحصل على مثل هذا الوصف الكامل للصبا والشباب فى دبلن من الرجل الذى كان يراقب أخاه ويدرسه بمثابرة وإعجاب وغيرة على نحو لم يراقبه ويدرسه أحد سواه .

وإنه ليكون من الخطأ ، على أية حال ، أن نصنف هذا الكتاب على أنه مجرد قطعة فريدة من التوثيق للحياة الباكرة لواحد من أعظم كتاب هذا القرن . إن **حارس أخى** كشف مرموق أيضا عن العلاقة بين رجل مشهور وأخ ظل العالم على غير ذكر من وجوده . وستانيسلاس ذاته ، فى هذا الكتاب ، يغدو شائقا لنا مثل جيمز . إن الشقيقين شديدا التشابه ، وهما مع ذلك شديدا الاختلاف ! كان جيمز جويس متفانيا فى حب أبيه وذكرى أبيه ، أما موقف ستانيسلاس فكان بالغ الاختلاف عن ذلك ، كما يشهد تقريره للموقف المروع الذى جرى عند فراش موت أمهما . وعلى حين كان جيمز ، فى المسائل السياسية والدينية ، لا مباليا أو لا يعدو أن يكون ساخرا ، يكشف ستانيسلاس عن عنف مخيف أحيانا . لقد قرأت هذا الكتاب مرتين ، وإنى لأجدنى مفتونا وشاعراً بالنفور من شخصية هذا الرجل الإيجابى الشجاع المر ، الذى كان فريسة لمثل هذه الانفعالات المختلطة : ما بين مودة وإعجاب وعداء ، وهو نضال كان يرى أثناءه - كما يوضح مستر إلمان فى مقدمته - أخاه المشهور ، فى لحظات معينة ، بوضوح رؤية مدهش ، وقد كنت إخال أن هذا الكتاب يمكن أن يعنون **ذكريات ابن وأخ** - مع فارق . ومع فارق آخر هو أن **حارس أخى** يتسم بسمة إخلاص تذكرنى بكتاب جوس **الوالد والولد** . وإذ تملكه موضوع ذكرياته غدا ستانيسلاس جويس - تحت استفزاز هذه الشوكة فى لحمه - كاتبا هو ذاته ، وصاحب هذا الكتاب الواحد الذى يستحق أن يشغل مكانا باقيا على رف الكتب إلى جوار أعمال أخيه .

كلمة تمهيدية

(١٩٥٩)

[كلمته التمهيدية لكتاب جون مدلتون مرى **كاثرين مانسفيلد ومقالات أخرى** ، الناشر : كونستابل ، لندن ١٩٥٩] .

لست من جميع النواحى أكثر الأشخاص صلاحية لتقديم هذا الكتاب. إن المقالات الثلاث المنشورة هنا بعد موت صاحبها دراسات لثلاثة من كتاب القصة النثرية . وباستثناء مقالة واحدة وتصديرين ، وقطع بالغة القلة من الصحافة الأدبية ظلت غير مجموعة ، لم أحاول قط نقد القصة النثرية . وعلى ذلك فسأتحدث عن مدلتون مرى كناقد أدبى عموما ، وسأحاول أن أشير إلى نوع النقد الأدبى الذى كان يمارسه وأشير إلى تبريزه – وقد يكون لى أن أقول : امتيازه المتوحد – فى هذا النوع من النقد فى جيلى .

ثمة أنواع عدة من الناقد الأدبى : وأظن أن أهم تفرقة إنما هى بين الكاتب الذى يكون نقده نتاجا ثانويا لنشاطه الخلاق ، والكاتب الذى يكون نقده – فى ذاته – عمله الخلاق . وأنا شخصيا أنتمى إلى أولى هاتين الفئتين : فخير نقدى متصل بكتابة الشعر ، وبشعراء أثروا فى أو تعلمت من عملهم شيئا عن فن الشعر وبكتاب أخرين – لاهوتيين أو فلاسفة على سبيل المثال –، أثروا بأسلوبهم فى حساسيتى وأثروا بالتالى فى محتوى نظمى . ومهما تكن الاختلافات عظيمة ، فإن نشاطى النقدى كان من نفس طبيعة نشاط إزرا باوند ، وإنما من حيث علاقته بشعرى ينبغى أن ينظر إلى نقدى . وليست هذه الفئة من الكتاب الذين يعد نقدهم الأدبى نتاجا ثانويًا لنشاطهم الخلاق مقصورة على الشعراء الذين يكتبون عن فن الشعر ، والروائيين الذين يكتبون عن فن القصة ، فالنقد الأدبى الذى نجده فى كتابات وندام لويس هو أيضا نتاج ثانوى لنشاط آخر أو ، بالأحرى ، عارض بالنسبة لجدل توبع فى دراسات فلسفية واجتماعية . ومن ناحية أخرى ، كان مدلتون مرى ناقدا أدبيا أولا وقبل كل شىء . لقد نشر قصائد ومسرحية منظومة وعدة روايات ، ولم يبلغ كبير نجاح فى أى من هذه الصور . لقد دخلت أصالته – ومن المؤكد أنه كان ذا عقل أصيل – فى نقده ، وهو نوع من النقد – فى استكشافه لعقل كاتب خلاق ما وروحه – يستكشف عقله الخاص وروحه أيضا . إن أعماله فى النظم والقصة النثرية يمكن – فيما أظن – تجاهلها إلا للضوء الغريب

الذى تلقيه - هنا وهناك - على صاحبها . وإن كتاباته الأخرى - تلك التى تعنى مباشرة بمادة لاهوتية أو اجتماعية أو سياسية - ينبغى أن تعد نتاجا ثانويا لعقل كان نشاطه الأول هو النقد الأدبى .

التقيت بمرى ، لأول مرة ، على موعد فى ملتقى ما أخذنى منه إلى بيته فى هامستد العشاء ، ومناقشة مشروعاته لـ « ذى أثينيوم » وهى أسبوعية ميتة كان يراد إحياؤها كمجلة للفنون والآداب ، تحت رئاسة تحريره . وكنت قد سمعت عنه فى دائرة ليدى أو تولين موريل حيث سبق لى أن التقيت فعلا ، فى إحدى المناسبات ، بكاثرين ما نسفلد . بيد أنه إلى أن كتب إلى مقترحا هذا اللقاء لم يكن قد جرى بيننا اتصال . ولست أدرى ما ربما قد قيل له عنى ، فالشىء المهم هو أنه لم يكن قد رأى قط أى نثر كتبته . كان قد قرأ (ولا ريب فى أن أحدا قد وجه انتباهه إلى ذلك فى جار سنتون) أول كتيب شعرى لى : **بروفروك وملاحظات أخرى** . وقد كان الانطباع الذى خلفه هذا الكتيب فيه هو كلية ما جعله يدعونى لكى أكون مساعده فى التحرير . وبهذه الدعوة نصب عينيه سألنى أن ألتقى به . وبعد لقائنا بعثت إليه ببعض نسخ من مجلة **ذى إيجوست** (محب ذاته) ، التى كنت قد عاونت مس هاريت ويفر على تحريرها ، كى يحكم على قدراتى ككاتب للنثر وصحفى . ومهما يكن من أمر ، فإنه مما يشهد للرجل أن يكون قد اتخذ قرارا مؤداه أنه يريدنى معه ، فى مشروع التحرير هذا ، دون أن يكون قد رأى أى نقد أدبى لى ، ومعتمداً كلية على قوة استحسانه ديوان **بروفروك** . وبعد كثير من التردد أحجمت ، وأظننى كنت مصيبا فى فعل هذا ، وفى أنى ظللت - عدة سنوات بعد ذلك - أجلس إلى مكتبى فى المدينة . ومهما يكن من أمر ، فقد غدوت واحدا من كتاب مرى المنتظمين ، أراجع كتابا ما بالتفضيل ، بمعدل ثلاثة أسابيع من كل أربعة ، ودام هذا وقتاً طويلا . وعلى هذا النحو كنا نلتقى كثيرا وغدونا أصدقاء - - رغم أنى لم أكن قط واحدا من تلك الجماعة الداخلية التى كان مركزها العاصف هو د . هـ . **لورنس** . وعلى الرغم من اختلافات بالغة فى مناطق معينة من الرأى (وهو ما تشهد به بعض اندفاقاتى فى مجلة **ذاكرايتريون** « المعيار ») فقد ظللنا دائما أصدقاء ، رغم أننا لم نكن نلتقى - فى السنوات التالية - إلا قليلا جدا بالتأكيد . وكان آخر لقاء لنا فى ديسمبر ١٩٥٦ لقاءً سعيدا بوجه خاص .

إن بعضا من أفضل مقالات مرى الأدبية قد ظهر فى ذا **تايمز لترارى سبلمنت** (ملحق التايمز الأدبى) تحت رئاسة تحرير بروس رتشموند . وينبغى أن يسجل هنا أنه فى تلك الدورية (وقد كانت آنذاك فى ذروتها) قد ظهرت مراجعة لمرى عن قصيدة ربة القدر الشابة La Jeune Parque كانت أول ما حدث القراء الانجليز عن أهمية

شاعر غير معروف يدعى پول ڤالرى - وهى خدمة ظل ڤالرى دائما يتذكرها بشعور العرفان . ولكن مرى نفسه أثبت - من بداية الـ « أثينيوم » الجديدة - أنه رئيس تحرير من الدرجة الأولى : ويلوح لى أن الفترة التى كان لدينا فيها **ذا تايمز لترارى سبلمنت** (ملحق التايمز الأدبى) تحت رئاسة تحرير رتشموند ، **وذى أثينيوم** تحت رئاسة تحرير مرى (وقد كان لدينا أيضا ، فترة من الوقت ، مجلتا **أرت أند لترز** (الفن والآداب) **وذا كالندر** [التقويم] هى فترة ازدهار الصحافة الأدبية فى لندن خلال حياتى . فلكى تكون رئيس تحرير جيدا يتطلب ذلك اتضاعا وتسامحا معينين ، فضلا عن شخصية ايجابية : لأن رئيس التحرير ينبغى أن يمنح جريدته اتساقها وغرضها ، على حين يسمح بأعظم قدر ممكن من الحرية ، فى نطاق حدود الصحة وحسن الذوق ، للكتاب الذين اختارهم . والأصعب من ذلك أيضا أن يغدو المرء رئيس تحرير جيدا إذا كانت رسالته - كما هو الشأن مع مرى - ان يكون ناقدا أدبيا .

وإن جمعاً مشابها بين خصائص متضادة هو الذى جعل من مرى نوع الناقد الذى كانه . فقد كان بوسعه أن ينغمس فى عمل مؤلف أو آخر تستجيب دراسة كتاباته لحاجاته الخاصة ؛ وفى قيامه بهذا العمل يكشف عن ذهنه الشخصى . وفى كتيب - هو خير مدخل إلى نقد مرى الأدبى يمكن لنا أن نأمل فيه - يقول مستر فيليب ميريه : « إن الموضوعات التى اختارها ، ومعالجته لها ، قد حددتها الأهداف الذاتية التى دفعته إلى أن يكون ناقدا - على الأقل فى خير أعماله » . * ويتقدم لكى يورد (من كتاب **اكتشافات** ١٩٢٤) التقرير التالى الذى أدلى به مرى نفسه .

« وفى نهاية المطاف أومن بأن النقد مسألة شخصية ، وأنه كلما أقللنا - نحن النقاد - من محاولة إخفاء هذا عن أنفسنا ، كان ذلك أفضل . فما يجذبنا ويثير انفعالنا ويفتننا ، ومتابعة اكتمالنا الخاص ، والانصياع - إن شئت - لإيقاعنا الخفى ، الذى لابد أيضا من أن يتوافر لدينا إذا أردنا أن تكون لعملنا حيوية أساسا - ذلك وحده هو الذى نستطيع أن نقول عنه شيئا جديرا بأن يصغى إليه » .

« متابعة اكتمالنا الخاص » - ما أحسن ما يشير ذلك إلى دافع الناقد الأدبى الذى يجعل النقد رسالته ! أما أن مرى كانت له « الأهداف الذاتية » التى يتحدث عنها مستر ميرريه ، وإنه أطاع « الإيقاع الداخلى » الخاص به ، إذا استخدمنا كلماته ، فيعادل القول بأن لنقد مرى الأدبى وحدة يخلعها عليه مرى نفسه . بيد أننا لا ينبغى أن

(*) جون مدلتون مرى ، تأليف فيليب ميريه ، نشره للمجلس البريطانى ورابطة الكتاب القومى : لونجمانز جرين آند كمبانى .

نستنتج أن اهتماماته كانت ضيقة ، أو أن قدرته على التذوق مقصورة على أولئك المؤلفين الذين جذبته أعمالهم أكثر من غيرهم . إن القراء غير العارفين بمدى نقده قد يربطون مرى كناقد بدراساته لدوستوفسكى أو لكيتس ، و - من بين المعاصرين - - لـ د . هـ لورنس وكاثرين مانسفيلد . وقد يظنون أن عقله طفيلى على عقول كتاب معينين قد كان بحيث يود لو بارى أعمالهم . ومثل هذا الحكم - فضلا عن إساءته فهم العقل النقدى عموما - يتجاهل تباين المادة التى كان بوسع مرى أن يتذوقها ، والمؤلفين الذين كان بوسعه أن يتبين مزاياهم .

وقد ذكرت ثناءه على بول ڤالرى فى وقت لم تكن فيه عبقرية ڤالرى موضع تقدير واسع حتى فى فرنسا . وإنى لأذكر أنه قد ظهرت فى مجلة **ذى أثينيوم** مقالة بالغة النفاذ لمرى عن رواية **يولسيز** وقت نشر ذلك الكتاب . وأذكر أيضا أن إزرا باوند (تحت اسم مستعار) كتب عددا من المقالات **لذى أثينيوم** بناء على دعوة مرى . لقد كانت معرفة مرى وفهمه للأدب الفرنسى وللقصة الروسية (مترجمة) كبيرة ، وقد كتب عن ملتون وبنيامين كونستان كتابة حسنة ، وفى ١٩٥٤ أخرج سيرة نقدية لجوناثان سوفت ، لايستطيع دارس لسوفت أن يتجاهلها .

وليس كل ناقدى الأدب بالذين يمكن أن يستوعبوا فى واحدة أو أخرى من فئتى النقاد اللتين ميزت بينهما فى بداية حديثى : الناقد الذى يكون نقده نتاجا ثانويا لعمله الخلاق ، والناقد الذى يكون النقد عنده نشاط أولى يمكن القول أنه يضع فيه ملكاته الخلاقة (كما وضع سانت بوڤ ذاته فى كتابه پوروريال Port Royal) وهناك أيضا الصحفى الجيد ذلك الذى يمكنه أن يكتب مراجعات تتسم بالحصافة عن الأدب الراهن ، ولكن ما من تجميع يمكن أن يكون أكثر من متفرقات . وهناك أيضا الناقد الأكاديمى ، أو الدارس الذى تستطيع دراسته لمؤلف معين أو لفترة معينة ، وتستطيع أبحاثه واكتشافاته وتفسيراته للوقائع ، أن توسع من فهمنا - وليس الخط الفاصل بين الدارس والناقد واضحا بحال من الأحوال . بيد أن نقاد الأدب - من النوع الذى كان مدلتون مرى ينتمى إليه - من بين أندر الأنواع . إن الكتاب الثلاثة - الذين يتألف هذا الكتاب من مقالات عنهم - لهم جميعا أهميتهم : ولكنهم مهمون لنا أيضا لأنهم كانوا مهمين لمرى ، ولأننا مهتمون بما جرى فى عقل مرى وحساسيته عندما اتصلا بأدب وجده مهما .

كلمة تمهيدية

(١٩٦٠)

[كلمته التمهيدية لقصيدة وندام لويس أغنية **الاتجاه الواحد** ، الناشر مثيوين ، لندن ١٩٦٠] .

نشرت **أغنية الاتجاه الواحد** لأول مرة فى ١٩٣٣ ونفدت منذ زمن طويل . والنص المنشور هنا يطابق نص طبعة ١٩٣٣ . ويلوح أن القصائد الأربع والمقطع الأخير en-voi كتبت فى وقت واحد : فوحدة حالتها النفسية ومصطلحها من الجلاء إلى الحد الذى ندرك معه أنها تشكل قصيدة واحدة أو متتابعة قصائد واحدة .

وكلمة الناشرين على غلاف الطبعة الأولى هى فى ذاتها مدخل جيد . وإذ كتبت بأسلوب المحرر الغفل من التوقيع ، مما يلائم أغلفة الكتب ، فإن فيها رغم ذلك من العلامات مايجعلنى أشك (لم أكن فى انجلترا وقتها ولايدلى فى الموضوع) أن صاحبها قد زود ناشريها بالمادة المكتوبة . ولهذا السبب أنقل الكلمة كاملة :

« هذه القصيدة الكبرى من ألفى بيت هى ، فى الحقيقة ، سلسلة من قطع أربع . ف **أغنية الرومانس المناضلة** تقرير غنائى للاتجاه الرومانسى إزاء الفن . وليس ثمة تقرير مقابل للاتجاه الكلاسى . ولكن فى بنية القطعة الطويلة التالية **لئن كان الرجل الذى هو أنت كذلك** يحقق عدداً من المنظومات على طريقة بوالو (وفى مواضع أخرى متفرقة من **أغنية الاتجاه الواحد** ذاتها) ، دون تعليق ، المقابلة اللازمة . وفى **لئن كان الرجل الذى هو أنت كذلك** توجد هذه الثنائيات على طريقة بوالو أساسا فى القسم المخصص للدفاع والاستنكار على لسان « العدو » (الذى يخرج إلى خشبة المسرح لكى يواصل محاجته بعض الوقت) .

والتعبير طوال هذه السلسلة من القصائد درامى : بمعنى أنه دائما شخص ، أو عدد من الأشخاص يتكلمون . وبين حين وحين تشق شخصية مساعد مأمور التنفيذ فى **يوم مذبحة الأبرياء** طريقها إلى مقدمة الشخوص المسرحية وتصبغ بقوة طابع النظم .

وعموما فمن المحتمل أن تتدرج **أغنية الاتجاه الواحد** ، كما سميت هذه المجموعة من القصائد ، تحت باب « النظم الهجائى الساخر » : ولكى نعطى القارىء فكرة عن الطبيعة العامة لما يحدث هنا يمكن أن نقول إنه — مع وضع اختلاف المدى وأسلوب

الفن فى الاعتبار – تنطلق هذه المنظومات من نفس الدافع الذى أنتج **نسانيس الرب** أو **الجسد الجامح** وجزئيا **يوم مذبحة الأبرياء** . فهى – من حيث الطريقة والمسرحة والنية التكنيكية – تنتمى إلى تلك المجموعة من الأعمال » .

ويستبق هذا الشرح نقطة أريد أن أجعلها أكثر صراحة : إنه لا سبيل إلى فهم القصيدة فهما كاملا دون بعض المعرفة بأعمال وندام لويس النثرية . وعلى القراء الذين يتناولون هذا الكتاب دون معرفة بكتابات لويس النثرية (وهم القراء الذين يجب أن يكون تصدير كهذا موجها اليهم فى المحل الأول) أقترح أن يقرءوا بعده **الجسد الجامح** من أجل الأسلوب وقوى الملاحظة البصرية ، **ويوم مذبحة الأبرياء** من أجل قوى الخيال البصرى والابتكار الفانتازى ، **والزمن والإنسان الغربى** من أجل النقد الفلسفى ، **وشاحب الوجه أو الكاتب والمطلق** من أجل النقد الجدلى للقصة المعاصرة . والكتب التى ذكرتها لتوى لا تمثل إلا جزءا من نشاط لويس ككاتب . ويكتشف مستر أ . و . ف توملين ، فى دراسته الوجيزة المفيدة * لأعمال لويس ، أربع فئات رئيسية ، ولكنى ميال إلى اكتشاف عدد أكبر ، واضعا **يوم مذبحة الأبرياء والعصر الإنسانى** فى مجموعة مستقلة ، وأفضل روايتين [للويس] **الانتقام للحب ومدين ذاته** فى فئة أخرى قائمة برأسها .

ليس السؤال الذى يطرحه قارىء **أغنية الاتجاه الواحد** دون أى معرفة بكتابات لويس الأخرى هو « أهذا شعر ؟ » وإنما أول سؤال هو ببساطة : « أتشدنى هذه الكتابة أم تنفرنى ؟ » وبعد أن نتعرف على بضعة كتب نثرية رئيسية للويس نستطيع أن نعود إلى **أغنية الاتجاه الواحد** عاقدين مقارنات ، وربما وجدنا فيه بعض الشبه بأعمال « الهجائين الكاشرين عن أنيابهم » فى العصر الإليزابيثى – وهو عصر كتاب ذوى حيوية وثراء لفظى ووفرة لا مبالية تجعلهم مناسبين لعبقرية لويس* . ولئن قررنا عند ذلك أن **أغنية الاتجاه الواحد نظم** أكثر مما هى **شعر** ، فسنجد أنها تنتمى إلى تلك البنية العالية المكانة من المنظومات التى هى أهم من أغلب الشعر الثانوى . ولا أحد سوى أبلد الناس حسا خليق أن يستبعد هذا النظم حاسبا إياه **ركاكة** . عليك أن تقر بأنه ذو أسلوب ، رغم أنه يتعين عليك أن تذهب إلى كتابات لويس النثرية إذا أردت أن تكتشف فيه واحدا من أساتذة الأسلوب الباقين فى اللغة الانجليزية .

(*) **وندام لويس** تأليف أ . و . ف . توملين . فى سلسلة « كتاب وأعمالهم » التى تنشرها للمجلس البريطانى دار لونجمانز ، جرين ، وشركاهم .

ذهبت إلى أن السؤال الذى يجمل بالقارىء أن يطرحه هو ما إذا كان أسلوب **أغنية الاتجاه الواحد** يشدنا أم ينفرنا . من أول صفحة فى أى كتاب للويس لا يسع القارىء أن يظل محايدا : فأنت إما تشد أو تنفر . إن لويس حجر عثرة لـ « المثقفين » وحماقة لل جموع . ومن المحقق أن هذه الفئة الأخيرة ما زالت لا تعرف اسمه تقريبا . والأكثر وقارا فى الفئة الأولى ، إذ لا يسعهم أن يهضموا أعماله ، يواجهونها فى الغالب بصمت غير مريح ، أما الأقل وقارا فيجهرون بصيحة « فاشى ! » – وهو مصطلح من الزيف أن يوصف به لويس ، ولكن الـ massenmensch يرمون به فى وجه بعض من يؤثرون ، كلويس ، أن يسيروا وحيدين . لئن كنت قد قرأت بعضا من كتابات لويس النثرية ، وأعجبت بها ، فلن تحتاج إلى تقديم لـ **أغنية الاتجاه الواحد** . ولئن قرأت **أغنية الاتجاه الواحد** ، وشدك أسلوب لويس البالغ الاختلاف عن أسلوب أى كاتب آخر بقيد الحياة فإنه يكون قد توافر لديك مدخل إلى بقية أعماله .

تصدير

(١٩٦١)

(تصديره لكتاب : **جون ديڤدسن : مختارات من قصائده** ، تحرير موريس لندزى ، الناشر هتشنسون ، لندن)

إنى لأشعر بتوقير خاص ، وأقر بدين معين ، لشعراء أثرت فى أعمالهم بعمق فى سنوات تكوينى ، بين سن السادسة عشرة والعشرين . كان بعضهم من عصر أسبق - أواخر القرن الساس عشرَ ، ومطلع القرن السابع عشر - وبعضهم من لغة أخرى . ومن بين هؤلاء كان ثمة شاعران اسكتلنديان : مؤلف **مدينة الليل المخيف** ، ومؤلف **ثلاثون شلنا فى الأسبوع** . وإنما لأنه قد أتيحت لى فرصة التعبير ، مرة أخرى ، عن عرفانى بالجميل لجون ديڤدسن أكتب هذا التصدير .

ومن المحقق أنه ليس لى عذر آخر لقد قدم مستر موريس لندزى البيانات السيرية التى نحتاج إليها لكى نقدم عمل جون ديڤدسن ، وكتب مستر هيو ماكديارمد بالتفصيل عن ديڤدسن وعن دلالة ديڤدسن على تطوره الشخصى . ولست أستطيع أن أتفوق على شهادة makar رفيق لديڤدسن . إن التواضع يطالبنى أن أكتب باختصار ، ولكن الولاء يطالبنى بالكتابة .

أما ما عسى دينى لجون ديڤدسن على وجه الدقة أن يكون فذاك ما لا أستطيع أن أقطع فيه برأى أكثر مما يمكننى أن أصف طبيعة دينى لچيمز تومسن : وكل ما أعرفه هو أن كلا الدينين مختلف عن صاحبه . قد يظن البعض مما قلته عن هذا الموضوع من قبل (وقد أورد مستر لندزى كلمتى التى ظهرت فى مجلة ذا **سلاتير رڤيو** - مجلة سلاتير -) أن دينى لديڤدسن لا يعدو أن يكون إشارات فنية . ومن المؤكد أن قصيدة **ثلاثون شلنا فى الأسبوع** تلوح لى القصيدة الوحيدة التى حرر ديڤدسن فيها نفسه كليةً من المعجم اللفظى الشعرى للنظم الانجليزى فى عصره (كما أن قصيدة Non Sum Qualis Eram تلوح لى القصيدة الوحيدة التى حرر فيها إرنست دوسون ذاته ، بنقلة خفيفة للإيقاع) . ولكنى على يقين من أنى قد وجدت إلهاما فى محتوى القصيدة ، وفى التلاؤم الكامل بين المحتوى والألفاظ . ذلك أنه قد كان لدى أنا أيضا كثير من صور المدينة الدبقة أود أن أعرضها . لقد كان موضوع

ديفدسن عظيما ، وقد وجد أيضا مصطلحا لفظيا استخرج عظمة الموضوع ، وخلع على هذا الموظف الذى يتقاضى ثلاثين شلنا فى الأسبوع رفعة ما كانت لتظهر لو أنه استخدم ألفاظا شعرية أكثر تقليدية . إن الشخصية التى خلقها ديڤدسن فى هذه القصيدة قد ظلت تطاردنى طوال حياتى ، والقصيدة بالنسبة لى قصيدة عظيمة إلى الأبد .

ومهما يكن من أمر فلست أود أن أولد انطباعا مؤداه أن ديڤدسن ، عندى ، مؤلف قصيدة واحدة فقط . لقد كتب ديڤدسن أكثر مما ينبغى ، وعلى نحو رتيب أحيانا ؛ وإنى لسعيد بهذه المختارات . هاهنا بعض غنائيات ومواويل جميلة ، وإن قصيدة « الأيل القادر على العدو » قد ظلت تطوف بذهنى طوال سنوات . وإنى لأشعر بالرفقة مع الشاعر الذى وسعه أن ينظر بعين الشاعر إلى آيل أوف دوجز (جزيرة الكلاب) وحوض سفن ميلوال . وعندى أن شعر ديڤدسن المرسل يصعب المضى فى قراءته . وإنى لأقر بحقيقة مؤداها إنى أجد فلسفته - كما أجد فلسفة توماس هاردى - غير ملائمة . لا عليك : ففى كل ما كتبه ديڤدسن أجد رجلا حقيقيا ينبغى معاملته لا بالاحترام فحسب ، وانما بالتكريم أيضا .

تصدير

(١٩٦١)

[تصديره لكتاب هوجوفون هوفما نشتال **قصائد ومسرحيات شعرية** ، تحرير ميشيل ها مبرجر] .

يعرف عشاق الموسيقى فى كل أنحاء العالم اسم هوجو ڤون هوفمانشتال باعتباره مؤلف كلمات أوبرات رتشارد شتراوس . ولدى الزائرين الآتين من أمريكا وانجلترا ممن حضروا عروضا لـ Jedermann في سالزبورج أو غيرها ، فإن هوفمانشنال معروف أيضا بأنه كاتب مسرحي ، رغم أن مسرحياته الأخرى قليلاً ما تقرأ ، وقلما تمثل - إن مثلت - فى البلدان الناطقة بالانجليزية . بيد أنه قد كان أيضا شاعرا بالغ الرهافة ، وكان أقل حظا من الشهرة فى الخارج باعتباره شاعرا ، لأن كمية شعره الغنائى ضئيلة . وأخيراً فإنه قد كتب نثرا بالغ التبريز . ويشتمل هذا السفر على مختارات من أعمال هوفمانشتال الأقل شهرة وذلك من بين مسرحياته الشعرية وشعره الغنائى .

وإنى لأجد ما يغرينى بأن أقابل بين مسرحيات هوفمانشتال الشعرية وتلك التى كتبها وليم بتلر ييتس وإن إدراج كثير من مسرحياته هاهنا يجعل من الممكن للقارئ الناطق بالانجليزية ، الذى لا يعرف الألمانية ، أن يعقد مقارنة بين المسرحيات القصيرة للشاعرين . لقد كان ييتس فى مسرحياته الباكرة يستمد من مأثورات إيرلندا قبل - المسيحية . وقد استخدم مصادر أخرى فى **مسرحيات للراقصين** وفقط فى مسرحيته القصيرة عن البعث قد استخدم مادة مسيحية (لأنه لا يوجد فى مسرحيته **المطهر** أى شئ مسيحى غير عنوانها) بيد أن خيط مسرحية البعث إنما هو خيط ما كان هوفمانشنال ليختاره قط ، لقد كان ييتس أيرلنديا وبروتستانتيا على نحو بالغ الإيجابية - ومسيحيته هى ما بقى له من ميراثه البروتستانتى . أما هوفمانشتال فكان نمساويا وكاثوليكيا على نحو مساو من حيث الإيجابية . ومسيحيته هى مسيحية الكاثوليكى **الممارس** . (وقد كان ، فيما أعتقد ، عضوا من الدرجة الثالثة فى طائفة الفرنسسكان) . وإنى لأدع أى مزيد من المقارنة أو المقابلة لمن يشاء . فقد كان هدفى المباشر من الربط بين هذين الاسمين هو أن أوضح أن هوفانشتال جدير بأن يقف مع ييتس ومع كلوديل باعتباره أحد الثلاثة الذين بذلوا أكبر جهد - فى نفس العصر - من أجل الحفاظ على المسرحية الشعرية وإعادة إحيائها - فى الألمانية والإنجليزية والفرنسية على الترتيب .

كلمة تقديم

(١٩٦١)

[مقدمته لكتاب ديڤيد چونز **بين قوسين** ، ١٩٦١]

نشر **بين قوسين** لأول مرة فى لندن عام ١٩٣٧ . وإنى لفخور بمشاركتى فى مسئولية ذلك النشر لأول مرة . فعندما قرأت الكتاب مرقوما على الآلة الكاتبة حركنى بعمق . وقد نظرت إليه حينذاك ، ومازالت أنظر إليه ، على أنه عمل عبقرى .

إن عملا من أعمال فن الأدب يستخدم اللغة على نحو جديد ، أو لغرض جديد ، لا يستدعى كلمات كثيرة ممن يقدمه . وكل ما يسع المرء أن يقوله لا يعدو أن يكون إشارة إلى الكتاب وتأكيدا لأهميته ودوامه كعمل فنى . يجب أن يكون هدف من يقدمه هو أن يوقظ حب استطلاع قارئ جديد ممكن . فمحاولة الشرح ، فى كلمة كهذه ، عقيمة . ها هنا كتاب عن خبرات جندى فى حرب ١٩١٤ - ١٩١٨ . وهو أيضا كتاب عن الحرب ، وعن أشياء أخرى كثيرة أيضا ، كبريطانيا تحت حكم الرومان ، وأسطورة آرثر ، وشئون متعددة يربط بينها عقل الكاتب . أما عن الكاتب ذاته فهو لندنى من سلالة ولزية وإنجليزية . إنه ، بالتأكيد ، بريتونى . وهو أيضا كاثوليكى روما نى ، ورسام رسم بعض صور جميلة وصمم بعض حروف جميلة . إن كل هذه الوقائع عنه مهمة . وبعضها يظهر فى التصدير الذى كتبه لهذا الكتاب ، والبعض الآخر يستطيع القارئ أن يكتشفه أثناء القراءة .

وعندما يعرف **بين قوسين** على نطاق واسع بما فيه الكفاية - كما سيحدث مع الزمن - فلا شك أنه سيمر بنفس نوع التحليل والشرح المنقب كأعمال جيمز جويس الأخيرة وأناشيد إزرا باوند . حقا أن **بين قوسين** وعمل ديفد جونز التالى ، والذى يعادله أهمية ، " الحرم " ، قد زودها صاحبها بهوامش . ولكن هوامش المؤلفين (كما تشهد **الأرض الخراب**) ليست وقاء من التفسير والتشريح : وإنما هى لا تعدو أن تزود الباحث الجاد بمزيد من المواد للتفسير والتشريح .

إن لعمل ديفد جونز بعض الصلة بعمل جيمز جويس (ويبدو لى أن كلا الرجلين يملك أذنا كلتية لموسيقى الكلمات) وأعمال إزرا باوند الأخيرة ، وعملى . وأنا أؤكد هذه القرابة ، لأن أى تأثير ممكن يلوح لى طفيفاً وبلا أهمية . إن ديفد جونز يمثل نفس

الجيل الأدبى الذى يمثله جويس وباوند وشخصى ، إذا أمكن النظر إلى أربعة رجال ولدوا بين ١٨٨٢ و ١٨٩٥ على أنهم من جيل أدبى واحد . وديفد جونز هو أصغرهم سنا ، وأبطأهم نشرا . لقد غيرت تلك الحرب حيواتنا ، ولكن ديفد جونز هو الوحيد بيننا الذى خاض غمارها .

إن من يقرءون **بين قوسين** لأول مرة لا حاجة بهم إلى أن يعرفوا أكثر من هذا ، وما يخبرنا المؤلف به فى تصديره ، خلا أن **بين قوسين** و**الحرم** قد أعجب بهما إعجابا عظيما عدد من الكتاب تستأثر آراؤه عادة بالانتباه . ستأتى الشروح ، كما قلت ، مع الزمن . إن الشروح الجيدة تستطيع أن تكون مفيدة جدا : ولكن قراءة حتى أحسن الشروح لعمل من أعمال فن الأدب خليقة أن تكون مضيعة للوقت ، إلا أن نكون قد قرأنا أولا وانفعلنا بالنص موضوع الشرح حتى دون أن نفهمه . ذلك أن تلك الهزة من الانفعال عند قراءتنا الأولى لعمل أدبى خلاق لا نفهمه هى فى ذاتها بداية الفهم ، ولئن لم ننفعل بـ **بين قوسين** قبل أن نفهمه فلن يكشف لنا أى شرح عن سره . والخطوة الثانية هى أن نتعود على الكتاب ونعايشه ونجعله مألوفا لنا . إن الفهم يبدأ فى الحساسية : وينبغى أن نعيش الخبرة قبل أن نحاول استكشاف مصادر العمل ذاته .

من « كلمة عن " البرج " » (١٩٦٣)

(من تصديره لكتاب هوجو ڤون هوفمانشتال ، **مسرحيات ونصوص أوبرا مختارة** ، تحرير مايكل هامبرجر ، كتب بانثيون ، نيويورك ، ن ى ، ١٩٦٣) .

إن الحبكة قد أوحت بها حبكة مسرحية كالدرون " الحياة حلم " ، ولكن مسرحية كالدرون لا تعدو أن تكون لدى هوفمانشتال نقطة انطلاق .

تصدير(*)

(١٩٦٥)

تشير سجلات مراسلاتى إلى أنى لم أكن أرى إدوين ميور كثيرا إلا فى السنوات الأخيرة من حياته عندما كان يحضر لى قصائده الأخيرة للنشر . ولست أستطيع القول إننى قد عرفته معرفة حميمة حقا . لقد كان رجلا متحفظا كتوما وليس طلقا فى الحديث ، ومع ذلك خلفت شخصيته أثرا عميقا فى ، وخاصة ذلك الأثر الذى ينتمى إلى نوع بالغ الندرة والنفاسة . وقد قابلت فى حياتى أناسا آخرين خلفوا فى هذا الأثر ذا النوعية الخاصة ومن بينهم رجال كثيرون لم يقدر لى قط أن أعرفهم جيدا . وكانوا من هؤلاء الرجال الذين أستطيع أن أقول عنهم إنهم رجال ذوو نزاهة كاملة . وإذ تقدمت فى السن أدركت كم أن هذه الصفة نادرة ، فهذه الأمانة الكاملة مع النفس ومع العالم ليست أشيع بين رجال الأدب منها بين رجال المهن الأخرى . وأنا أؤكد هذه الأمانة غير الخافية ، لأننى قد تبينتها فى إنتاج إدوين ميور مثلما تبينتها فيه هو نفسه . فالعمل والرجل هما شئ واحد . وسيرته الذاتية ، ومحاضراته عن الشعر الأوركادى الفولكورى – وهى أولى محاضرات (محاضرات نورتون) فى جامعة هارفارد – تساعد اننا على أن نفهم شعره . ولست أستطيع أن أصدق أن إدوين ميور تفوه قط بكلمة غير مخلصة فى كلامه ، أو دفع بكلمة غير مخلصة للمطبعة .

ولست أذكر متى ولا فى أى سياق التقينا لأول مرة . ويلوح أنى أذكره ، فى الأيام الباكرة ، كمحرر فى الـ " نيوإيج " . وقد كان مما يلائم أوراج ، الذى كتب الكثير من الكتاب المرموقين فى صحيفته ، أن يكتشف هذا الرجل الخجول ذا العبقرية . غير أنه ينبغى على الإقرار بأننى لم أكن فى شبابى أولى شعر إدوين ميور إلا قدرا بالغ الضآلة من الانتباه . إذ لم يكن شعره من النوع الذى كنت أحاول أن أكتبه أنا نفسى ولم يبدأ فى استهوائى إلا بعد أن توطدت خطوط نموى الشخصى . أما إلى أى مدى كانت هذه الاستجابة المتأخرة راجعة إلى نضج قوة ميور ، وإلى أى مدى ترجع إلى نضج ذوقى الشخصى ، فذلك ما لا أستطيع أن أقطع فيه برأى . فالشاعر الشاب معرض لأن لا يبالى بعمل معاصر له يسلك دربا مختلفا عن دربه غير أنى عندما بدأت أدرس كتابه " مجموعة القصائد " ، قبل نشره فوجئت – كما لم أفاجأ من قبل – بقوة

(*) فى كتاب **الأسد والثعلب** (وهو دراسة لدور البطل فى مسرحيات شكسبير) يتقدم لويس ببعض ملاحظات بالغة المضاء على عمل ذلك الشاعر والكاتب المسرحى العظيم جورج تشابمان .

أعماله الباكرة . ومع ذلك فإن أعماله الأخيرة مازالت - من ناحية أخرى - تلوح لى الأحق بالذكر .

وفى سنواتى الباكرة ، أو بالأحرى في المرحلة الثانية من مراحل نموى ، مررت بفترة تركيز لانتباهى على التجربة فى العروض واللغة . وربما كان تركيز عقلى الواعى على هذا النحو قد ساعد على تحرير خيالى . وربما أمكن القول بأنه فى حالة بعض الشعراء قد يظل هذا التجريب لأشكال النظم وألوان التعبير المتنوعة شغلا دائما . ولست أعتقد أن التكنيك كان هما أساسيا لإدوين . فقد كان - أولاً وقبل كل شئ - مهتما اهتماماً عميقاً بما يريد أن يقوله . ولست أعنى بذلك أن هدفه كان تعليميا قط أو أنه كان يسعى لنقل " رسالة " غير أنه تحت ضغط الحدة الانفعالية ، وإذ تملكته رؤياه ، عثر - بطريقة تكاد تكون لاشعورية - على الطريقة الصحيحة والمحتومة لقول ما يريد أن يقوله .

وقد كتبت كاثلين رين مراجعة لديوان إدوين ميور " مجموعة القصائد " فى « ذانيو ستيتسمان " فى ٢٣ أبريل ١٩٦٠ ، أمل أن تعيد نشرها فى كتاب من المقالات ، وليس لدى الكثير كى أضيفه إليها . غير أنى أود أن أضيف هذه الفكرة الواحدة : إن إدوين ميور سوف يظل من بين الشعراء الذين أضافوا مفخرة إلى اللغة الإنجليزية . وهو أيضا واحد من الشعراء الذين يجمل باسكتلندا أن تفخر بهم دائما . أضف إلى ذلك أنه يوجد فيه - فيما يلوح لى - شئ أساسى لا هو بالانجليزى ولا بالاسكتلندى ، وإنما هوأوركادى . فهناك حساسية ساكن الجزيرة البعيدة ، والفتى القادم من مجتمع بدائى بسيط انغمس فى البشاعة القبيحة للصناعة فى جلاسجو ، وناضل لكى يفهم العالم الحديث للمدينة الكبيرة فى لندن ، وأخيراً حقائق وسط أوربا فى براج حيث رأى - هو وزوجته اللذين ندين لهما بمعرفتنا بكافكا - الستار الحديدى يسقط ، وحيث رأيا أصدقاءهما يجدون ، تدريجيا ، أنه من الآمن لهم أن يتجنبوا صحبتهما . وكل هذه الخبرة مركزة على نحو ما فى تلك القصيدة العظيمة والمرعبة عن " العصر الذرى» قصيدة " الجياد " .

والقصائد التى تشتمل عليها هذه المنتخبات مأخوذة كلها من " مجموعة قصائد دوين ميور " (١٩٢١-١٩٥٨) وقد حررها بعد وفاته ويلا ميور ، و . ج . هول (فيبر أند فيبر الطبعة الثانية ، ١٩٦٤) . وقد وجدت هذه المهمة أصعب مما كنت أتوقع . فالقصائد التى يشتمل عليها ذلك الكتاب ذات نوعية عالية ، على نحو موحد ، بحيث أن أى اختيار لابد أن يبدو تحكميا . وعلى ذلك فإنه ينبغى على أن أحذر القارئ من افتراض أننى أقدم هذه القصائد على أنها خير ما كتب ميور : فمثل هذا الإختيار أمر مستحيل . وقد حاولت فقط أن أختار قصائد تمثل كل أوجه عمله .

١٩٦٥

كتابات وأقوال لإليوت

فى مناسبات مختلفة

ورد بعضها فى كتب أو مقالات عنه

أو فى مقابلات معه

من " عيوب كيلنج "

(١٩٠٩)

(نشرت فى كتاب ب . ج . دونالد آدمز " كوبى الأستاذ بهارفرد " ، الناشر : هوتون ميفلين كمبانى ، بوسطن ١٩٦٠) .

لقد أصبحنا على راحتنا مع الأوجلى ، ومع بحر الصين ، وحتى مع ممر خيبر .

من " درجات الواقع "

(١٩١٣)

(من مخطوطة لإليوت حين كان طالبا بجامعة هارفرد فى ١٩١٣ ، محفوظة فى مكتبة كلية " كنجز كولدج " بجامعة كمبردج)

الوجه الآخر لتنوع الصدق : ما هو خاص فى الإدراك الحسى يلوح أكثر حقيقية من المطلق .

من " مقالات فلسفية "

(من مذكرات مخطوطة كتبها إليوت حين كان طالبا بجامعة هارفرد ، محفوظة فى مكتبة " كنجز كولدج " بجامعة كمبردج)

(أ) تعريف الخبرة .

(ب) الحقيقى والمثالى .

(ج) طبيعة وصلة الإدراك الحسى والحكم .

(د) المعرفة والاستنتاج .

(هـ) نظرية الموضوعات .

(و) النظرية العامة فى المعرفة .

(ز) طبيعة الصدق .

من " ثلاث مقالات عن كانط "

(١٩١٣)

(من مخطوطات إليوت وهو طالب بجامعة هارفرد فى ١٩١٣ ، محفوظة فى مكتبة " كنجز كولدج " بجامعة كمبردج) .

تقرير عن المقولات الكانطية (٢٧ مارس ١٩١٣)

تقرير عن صلة نقد كانط باللاأدرية (٢٤ أبريل ١٩١٣)

تقرير عن علم الأخلاق عند كانط : نقد العقل العملى (٢٥ مايو ١٩١٣)

من " تفسير الطقس البدائى "

(١٩١٣)

(من بحث ألقاه إليوت فى ٩ ديسمبر ١٩١٣ بحلقة بحث چوزياررويس (١٩١٣-١٩١٤) ، وهو محفوظ بمجموعة جون هيوارد بكلية " كنجز كولدج " بجامعة كمبردج ، وقد نشرت مقتطفات منه فى كتاب بيرزجراى " نموت . س . إليوت الذهنى والشعرى ١٩٠٩ - ١٩٢٢ " ، مطبعة هارفستر ، سسكس ١٩٨٢)

ثمة مسألتان سأناقشهما : العلية وتفسير المعنى .

على أى أسس يكون علم أو دين ممكنا ؟ أيمكن معالجته كلية ، حسب مناهج علم الاجتماع ؟ وهل هذه المناهج « علمية » كلية ؟

من " مصورو عصر النهضة "

(من مخطوطات مذكرات محاضرات دونها إليوت وهو طالب بجامعة هارفارد ،

محفوظة بمكتبة كلية " كنجز كولدج " بجامعة كمبردج)

أوتشللو

كاستانو

دو . ڤرزيانو

فليبوليبى

فرا دايامانتى

فرانجليكو فى سان ماركو

(عن فرافليبوليبى)

(وردت فى كتاب جون ج . سولدو " تلطيف أو معالجة ت . س . إليوت " The Tempering of T.S . Eliot ، مطبعة أبحاث UMI ، آن أربور ، مشجان ، ١٩٨٣)

لا أظن أن رسم براوننج لشخصية فليبو ينقل تماما كل الشخصية التى نجدها فى عمل الرجل . إن فليبوبراوننج ضرب من فلاحى رابليه المرحين – يكره المهمة الموحدة مهمة تصوير القديس والقديسين ، ويتوق إلى الحرية والرخصة . وهذا حق على قدر ما يمضى ، ولكن لا يلوح لى أن مزاج ليبى كان مزاج رجل الطبقات الدنيا صحيح الجسم الحسى .

من " طريقة إدارة فصول الدروس الخصوصية "

(١٩١٦)

(من منهج مقرر فى الأدب الإنجليزى الحديث لفصل الدروس الخصوصية يلقيه ت . س . إليوت (ماجستير فى الآداب) بلندن ، مطبعة جامعة لندن ١٩١٦)

الانتظام فى الحضور أساسى لإدارة فصل دروس خصوصية .

من (يولسيز)

(١٩٣٣)

(من محاضرة غير منشورة (١٩٣٣) عن المنهج فى رواية جيمز جويس **يولسيز** وردت فى كتاب ف . و . ماثيسين **ما حققه ت . س إليوت**) .

فى بعض الأذهان نجد أن ذكريات معينة ، من القراءة والحياة على السواء ، تغدو محملة بدلالة وجدانية . وتستخدم هذه (الذكريات) كلها ، بحيث يكسب (الكاتب) حدة على حساب الوضوح .

(هنرى چيمز)

(١٩١٣)

(كان هوثورن) الأب الحقيقى (لهنرى چيمز)

(هوثورن وچيمز) لامبالاتهما بالعقيدة الدينية ، فى نفس الوقت الذى كانا يتمتعان فيه بوعى غير عادى بالحقيقة الروحية (و) حساسيتهما العميقة بالخير والشر .

(من محاضرة لم تنشر عن هنرى چيمز ، ألقيت فى هارفارد فى ربيع ١٩٣٣ فى سلسلة محاضرات عن الأدب المعاصر) .

من " خطبة يوم الجوائز فى مدرسة البنات الميثودية فى پنزانس فى الثلاثينيات

(محفوظة فى مكتبة كلية " كنجز كولدج " بجامعة كمبردج)

أذكر شعور أمى بالقلق لأنى كنت أكرس أكثر مما ينبغى من الانتباه لروايات مين ريد – وقد حاولت أن تحثنى على قراءة تاريخ ماكولى بدلا من ذلك .

من " شكسبير شاعراً وكاتباً مسرحيا "*

(١٩٣٧)

عندى أن أفتن " مشاهد التعرف " قاطبة هو المشهد الأول من الفصل الخامس من تلك المسرحية البالغة العظمة ، مسرحية " بركليز . " إنها مثال كامل لـ " ما وراء الدرامى " ، فعل درامى لكائنات أكثر من البشرية .. وهو كلام كائنات أكبر من أن تكون بشرا أو هى بالأحرى منظور إليها فى ضوء أكبر من ضوء النهار .

(من محاضرة ألقيت بجامعة إدنبرة فى ١٩٣٧ ولم تنشر)

" ييتس "

(١٩٣٩)

أعظم شاعر فى عصرنا ومن المحقق أنه الشاعر الأعظم فى لغته و – على قدر ما يمكننى أن أحكم – فى أى لغة .

(فى محاضرة ، لم تنشر ، بدبلن عن ييتس ألقيت فى ١٩٣٩ عند وفاته . وردت فى كتاب " الكلمة والرمز " تأليف C . ر ن .

من " أنماط الشعر الدينى الإنجليزى "

(١٩٣٩)

(من محاضرة ملغاة فى إيطاليا (للمجلس البريطانى) ١٩٣٩ . محفوظة فى مكتبة كلية " كنجز كولدج " بجامعة كمبردج) .

(عن كريستينا روزتى)

إن ما ينبثق على نحو مظفر من السيرة الذاتية المتحفظة لقصائدها استسلام لإرادة الله ، وسلبية ملهمة .

يشعر المرء بأن تومسون ، فى أشهر قصيدة له " كلب السماء " أكثر اهتماما بنفسه منه بالله . وقصيدته الفاتنة عن " كاردينال وستمنستر المتوفى " ، وإن تكن مكتوبة بمناسبة وفاة الكاردينالماننج ، تنتهى بإهابة بالقس الراحل أن يتشفع له فى السماء .

كان السابق إلى هذا الإتجاه هوت . إ ، هيوم الذى قتل فى ١٩١٧ . لم يكن شاعرا دينيا ، ولكن أفكاره النقدية كانت تسير فى ذلك الاتجاه .

من محاضرة غير منشورة

(١٩٤٣)

(وردت فى مقالة لجيفرى م . بيرل وأندرو ب . تك فى كتاب " ت . س . إليوت : مقالات من مجلة **سذرن رفيو** ، تحرير جيمز أولنى ، مطبعة كلارندون : أكسفورد ، ١٩٨٨)

لئن كان الشاعر قطيطة مشغولة بمطاردة ذيلها الخاص ، لقد كان الفيلسوف قطيطة تحاول الفرار من ذيلها الخاص .

" من ولت وتمان والشعر الحديث " (١٩٤٤)

ثمة فى وتمان شئ آخر تحت هذا ، أهم بكثير . إنه شاعر أعظم من تنسون (وردت فى مقالة لدونالد جالوب عنوانها " السيد إليوت فى نادى تشرشل " فى كتاب " ت . س . إليوت : مقالات من مجلة **سذرن رفيو** " ، تحرير جيمز أولنى ، مطبعة كلارندون : أكسفورد . ١٩٨٨) .

من حديث إذاعى (١٩٤٤)

(من حديث إذاعى من محطة الإذاعة البريطانية فى ٢٤ أكتوبر ١٩٤٤ ، ويوجد فى الأوراق غير المنشورة بمجموعة هنرى وير إليوت من أعمال ت . س . إليوت فى مكتبة هوتون بجامعة هارفرد . والكلمات التالية منقولة من كتاب الأخت مارى كليوفاس كوستللو " بين الثبات والتدفق " ، مطبعة جامعة أمريكا الكاثوليكية ، واشنطون دى سى (١٩٤٧) ، طبعة ١٩٦٦) .

بيد أنه يجمل بنا أن نعرف ، بعد العزلة المتبادلة لهذه السنوات الخمس ، أنه ما من لغة وما من أدب واحد فى أوربا يستطيع أن يحافظ على كامل صحته وحيويته إذا انقطع اتصاله بسائر اللغات والآداب . وهكذا فإن مسئولياتنا العديدة متصلة بمسئولية مشتركة .

من « مقابلة » (١٩٤٨)

سؤال : مستر إليوت . هل تتفضل فتحدثنا عما ستتناوله مسرحيتك الجديدة ؟

– إن مسرحيتى تتناول شخصيات معينة ، وعلاقة بعضها ببعض ، وبأنفسهم . (من مقابلة أجريت معه حوالى ١٩٤٨) .

من " إزرا باوند " (١٩٥٠)

حاشية ١٩٥٠ :

بديهى أن مثل هذا التغير فى الرأى لا يعدو أن يكون مسألة تعود وتكيف تدريجى . كم نجد الآن رواية **يوليسيز** بالغة الاستقامة والجلاء والترتيب !

من « مؤتمر صحفى » (١٩٥٣)

لئن أراد امرؤ أن يقول شيئاً جادا فى هذه الأيام ، فمن الأيسر أن يقوله فى ملهاة (قالها فى مؤتمر صحفى عقد بإدنبرة بعد الليلة الأولى لمسرحية " الموظف الموثوق به " جريدة " إيڤننج دسپاتش " ، إدنبره ، ٢٦ أغسطس ١٩٥٣) .

من " عن الشعر والدراما " (١٩٥٤)

(من حديث ألقى فى غداء فويل الأدبى بكيب تاون ، ١٩ فبراير ١٩٥٤ ، وهو محفوظ فى مكتبة كلية " كنجر كولدج " بجامعة كمبردج) .

فى الدراما الجادة يمكن للشخصيات أن تتكلم شعراً كلما شاءت .

من " الكاتب والناقد " (١٩٥٥)

(من محاضرة ألقاها على نادى الكتاب فى لندن ، ١٣ أبريل ١٩٥٥)

إن ما سأقوله يمكن أن يسمى : شكوى الكاتب من النقاد . إنه ليس شكواى **أنا** من نقادى **أنا** ، وإنما شكواى – بالأصالة عن الكتاب – من بعض أنواع النقد .

[إذا كانت المراجعة] تشتمل على ما فيه الكفاية من العلم أو الحكمة ، فوق ما يتطلبه الكتاب موضوع المراجعة ، أو إذا كانت تقريرا له قيمة باقية ، فإنها تكون فى هذه الحالة مؤهلة لأن تعد نقداً .

إنى أكن لنقاد الدراما نفس الاعجاب الذى أكنه لمتسلقى الألب ، وسابحى القنال (بحر المانش) ، والروائيين ، وكل أولئك الأشخاص الذين يستطيعون القيام بمآثر مدهشة لا أستطيع حتى أن أتخيل أنى أحاول القيام بها .

ذلك إن الذى أريده من ناقد الدراما ... هو أن يعرف الأثر المباشر – ويكاد المرء يقول : اللحظى – الذى تخلفه المسرحية فى شريحة حساسة ، وفى عقل رجل يعشق المسرح ، وقد بلغ من الخبرة ما يمكنه من أن يشكل فى آن واحد رأياً عن المسرحية ذاتها وبنائها ولغتها ومشابهة الشخوص للواقع ومزايا وعيوب المخرج وتوزيع الأدوار والمصمم (وربما حائك ثياب السيدات couturier أيضا) دون أن تكون له بالمسرحية أو بالإخراج معرفة أسبق من بقية جمهور الليلة الأولى .

هنأت المؤلف على حدة ذهنه ، ولكنى أوضحت له أنه قد كان بوسعه أن يؤرخ القصيدة ، بسهولة أكبر ، لو أنه **سألنى** متى كتبتها .

[البحث عن الإشارات البعيدة] حين يطبق على أغلب الشعر ، فإن الأكثر احتمالا هو أن يفضى بالقارئ أبعد فأبعد **عن** المعنى الحقيقى للقصيدة (المعنى الذى

يوصل وجدانياً أولاً ، من طريق الإيقاعات والصور) بدلا من أن يفضى به إليه .

ولم نحتاج إلى أى ضوء على قصائد لوسى أكثر من الضوء الذى يشع من هذه القصائد ذاتها ؟

من " السيد إليوت يتحدث عن المدخل العلمى إلى الشعر " النقد " يبدأ وينتهى بالاستمتاع "
من مكتبنا فى لندن

(من مقالة نشرت فى صحيفة " ذا مانشستر جارديان " ١٤ أبريل ١٩٥٥) .

إن كثيراً من النقاد اليوم ، خاصة معلمى الكليات والجامعات (وربما كانت غالبيتهم فى الولايات المتحدة) ، يفترضون أن فن النقد الأدبى إنما هو متضمن ، كليةً ، فى فحص للمصادر .

كلمة فى ذكراه (١٩٥٩)

التقيت به لأول مرة فى ناد للعشاء كان قد تكون لتوه ، وكان كلانا من أعضائه المؤسسين . إنه نادٍ جاد للعشاء ، مكون جزئيا من أعضاء فى البرلمان وجزئياً من صحفيين ، كلهم ذو عقلية تنحو منحى التورى .

من خطبة صلاة الذكرى على وليم كولن بروكس (١٩٥٩) .

(عن جون دن)

إنى لأصر على أن دن لم يكن بالشاك . غاية الأمر أن الأفكار ، فى حد ذاتها ، كانت تشغفه وتسليه .

(وردت فى مقالة " النقد الأدبى والاحياء المسيحى " لوليم إمپسون ، فى كتاب " الكتابة فى إنجلترا اليوم ") .

(عن هربرت ريد)

أحيانا عندما أقرأ كتيبات هربرت الفوضوية المشتعلة يساورنى انطباع بأنى أقرأ أقوال ليبرالى من القرن التاسع عشر تقادم عليه العهد .

(عن تدهور اللغة الإنجليزية)

لقد انحدرت اللغة إلى مستوى المقالات الافتتاحية فى جريدة " التايمز " وجريدة الـ " د .تلجراف " .

(عن الإنسان)

ما إن يموت حتى تقع أعمال حياته فى منظورها الأمثل ويتسنى لنا أن نرى ما كان يجنح إليه .

[من مقابلة صحفية]

يلوح أن المرء قد غدا أسطورة ، وكائنا خرافيا لا وجود له .

(قالها لصحفى أجرى معه مقابلة) .

من " آراء ومراجعات "

نحن نحصل عادة إما على براعة فلسفية باردة ، أو على مرق انفعالى ، على حين أنه لدى الكارولينيين ، عموماً ، يتحد المضاء الذهنى والشعور الحار بدرجة متعادلة .

(عن چويس)

أواه أجل . إنه مـهذب ، إنه مـهذب بما فيه الكفاية . ولكنه بالغ الصلف فى أعماقه . وهذا هو السبب فى أنه مؤدب إلى هذا الحد . قد كنت لأكون أكثر سرورا لو أنه كان أقل أدباً .

(قالها لوندام لويس)

(عن جون دن)

[شعردن] أكمل سجل فى أدبنا للصدام المفكك ، فى ذهن حساس ، بين الموروث القديم والعلم الجديد .

(عن الشر)

إن هنرى جيمز وهوثورن ودوستويفسكى وكونراد يشتركون فى اهتمام خلقى أساسا .. إن الشر نادر ، ولكن السوء شائع . بل إن الشر لا يستطيع أن يدركه غير قلة قليلة .

(عن الطعام)

إن شعبا يقنع بمثل هذا الطعام المقزز ليس بالمتحضر .

(قالها لكونراد إيكن)

(عن الذاتى والموضوعى)

إن كل شئ ، من إحدى وجهات النظر ، ذاتى . وكل شئ ، من زاوية أخرى للنظر ، موضوعى . وليس ثمة زاوية للنظر مطلقاً يمكن منها النطق بقرار .

(عن ذكريات الطفولة)

كان جدار عال من الآجر

يحجب حديقتنا الخلفية عن فناء المدرسة ، ويحجب كذلك فناء المدرسة عن حديقتنا الخلفية . وكان ثمة باب فى هذا الجدار ، وثمة مفتاح لهذا الباب .

من (محادثات مع وليم تيرنر ليڤى)

[عن كتاب : **مع مودتى – ت . س . إليوت : قصة صداقة** ، تأليف وليم تيرنر ليڤى وفيكتور شيرل ، الناشر : ج . ب . لينكوت ، فيلادلفيا ونيويورك ١٩٦٨]

لم يعد هناك من ينظر إلىّ على أنى شاعر بعد ، وإنما على أنى من المشاهير .

إن كل امرئ يريد منك أن تلتقى بأصدقائه . حفلات كوكتيل ضخمة . ولا وقت للحديث .

لست أعتقد أن فى العالم بأكمله خمسة عشر ألف شخص مهتم بالنقد .

(من محادثات مع وليم تيرنر ليڤى)

لقد قدمه إلى الملك ، على نحو بالغ البساطة ، وأمام جمهور بالغ القلة .

(قالها لوليم تيرنر ليڤى)

إنه اغتياب مروع للإنسان . وهم لا يعرفون ، كما تعرف أنت وأعرف أنا ، أن كونك عدوا للسامية خطيئة فى نظر الكنيسة .

(المصدر السابق)

وعند ذلك كان يهبط ببطء ويغطى أكمام المرء ومعطفه برماد أبيض دقيق .

شعرت وكأنى ثور بالغ الضآلة يخطو إلى حلبة هائلة .

عن " قصائد كتبت فى مطلع الشباب "

بضع مقطوعات قصيرة عن حزن الاضطرار إلى الذهاب إلى المدرسة من جديد كل صباح اثنين .

بضع مقطوعات بالغة الاكتئاب على شكل **الرباعيات** [التى] استولت على خيالى .

(عن قصيدتى " غنائية " و " أغنية ")

إن مدرس الإنجليزية (*) الذى كلف فصله بكتابة بضع منظومات قد أثرت فيه كثيراً وسألنى عما إذا كان أى شخص أكبر سنا قد أعاننى عليها . وفى دهشة أكدت له أنى نظمتها دون عون من أحد كليةً .

وبعد ذلك بفترة أطلعت أمى على العدد (*) ولاحظت (إذ كنا نسير على طول شارع بومونت بسان لوى) أنها تعتقد أن [هذه القصائد] أفضل من أى شئ نظمته . كنت أعرف ما يعنيه شعرها بالنسبة إليها ، فلم نناقش الأمر بعد ذلك .

(من رسالة إلى چون هيوارد بتاريخ ١٩ أغسطس ١٩٤٣ . والشخص المشار إليه هو مدرس إليوت للغة الانجليزية بأكاديمية سميث) .

من " الحديث بحرية : ت . س إليوت وتوم جرينويل "

(من كتاب " ذابد پوست " (عمود السرير) " تحرير كنيث ينج ، الناشر :
ماكدونالد ، لندن ١٩٦٢)

من المعروف أنى أكن إعجاباً كبيراً لعمل ميريان مور .

[محادثات ورسائل مع لورنس دريل] (١٩٣٧-١٩٤٩)

[من مقالة للورنس دريل فى مجلة **ذى أتلانتك** (الأطلنطى) السنة ٢١٥ العدد ٥ (مايو ١٩٦٥)

إليوت : بديهى أن هناك أكثر من نوع من الفحش . وكثيرا ما لا تكون له صلة بالكلمات البذيئة .

[هنرى] ميلر : فيمن تفكر ؟

(عن هنرى چيمز)

الغريب والمنذر بالشؤم مطرزين على عين نموذج السوى والسهل [إليوت عن

قصص هنرى جيمز ، وردت فى كتاب ف . و . مايثسين **ما حققه ت . س إليوت**]

(عن قصيدة " ليتل جدنج")

لأنجو من الإيحاء بأى إغراق فى العاطفية ، تاريخيا ، نحو القرن السابع عشر ،

وذلك من طريق هذه الإشارة المتواترة إلى القرن الرابع عشر ، ومن ثم تكون أشد اتصالا بالحاضر عما لو كانت العلاقة لا تعدو أن تكون بين الحاضر وفترة واحدة معينة من الماضى .

[إليوت عن هدفه من إدراج أبيات لچوليانا أوف نورتش فى قصيدته " لتل جدنج " وردت فى كتاب ف . و . ماثيسين **ما حققه ت . س . إليوت** .]

(من نشرة مصاحبة لاسطوانات تسجيله " أربع رباعيات " بصوته]

من المحقق أن القصيدة الجيدة إنما هى قصيدة لا تستطيع حتى أبرع القراءات

أن تستنفدها .

(وردت فى مقالة بيتر أور " الشعر والصوت البشرى" ، مجلة **إنجليش** ، السنة " ، العدد ١١٢ ، ربيع ١٩٧٣) .

(عن مقدمته لرواية مارك توين " هكلبرى فين ")

إنها مقدمة جيدة .

(قالها لجورج سفيرس ، وترد فى مقالة سفيرس « ت . س . إ . صفحات من يوميات " ، مجلة " ذا كرتكال سيرفى " (المسح النقدى) السنة ٥ ، العدد ٤ ، صيف ١٩٧٢ .

(عن الديمومة البرجسونية)

ببساطة ، ليست الكلمة النهائية [إليوت عن " الديمومة الحقيقية " لدى برجسون .

كتبها بعد استماعه إلى محاضرات برجسون فى السوربون فى شتاء ١٩١١ . وردت فى كتاب ف . و . ماثيسين **ما حققه ت . س . إليوت**]

(عن " أربع رباعيات ")

يبحث عن المعادلات اللفظية لخبرات صغيرة مر بها ، ولمعرفة مستمدة من قراءاته .

(فى حديث له مع كرستيان شميت عما إذا كان يبحث بديوانه " أربع رباعيات " عن كشف روحى)

(عن هنرى چيمز)

(إن هنرى چيمز لاشعوريا) اكتسب ، وإن لم يرث ، شيئاً من المورث الأمريكى

. إنه لم يكن منحدرا من أصلاب شانقى الساحرات .

عن كتاب " مرشد الدارس إلى قصائد ت . س . إليوت
تأليف ب . C . ساذام

فى رواية " كروم أصفر " (١٩٢١) لأولدس هكسلى ثمة عرافة ، تدعى مدام سيزوستريس (الفصل ٢٧) . قال إليوت إنه قرأ الرواية عند نشرها فى نوفمبر ١٩٢١ وإنه " يكاد يكون من المحقق " أنه استعار منها الاسم رغم أنه " لم يكن واعيا بالاستعارة " .

ردا على سؤال من باحث أجاب إليوت بأن جويتريز وبودين فى قصيدة " الروح الصغيرة " :

" يمثلان أنماطاً مختلفة من طريقة العيش : الشخص الناجح فى عصر الآلة ، وشخص قتل فى الحرب الأخيرة " (حرب ١٩١٤-١٩١٨) .

شخصية فلوريت " تخيلية تماما " و " ليس لها مطابق " .

اسم فلوريت " قد يوحى إلى بعض الأذهان ، وليس ذلك من نافلة القول تماما ، بذكريات فلولكورية معينة "

إنى أسعد الرجال حظا فى العالم .

إنى من بعض النواحى أمريكى جداً ، أجل ، آه .

ومن بعض النواحى بريطانى جداً .

لا ريب فى أن ملتون قد بنى رنين فقرة الشعر المرسل فى لغتنا .

أعظم صحفى فى عصرى .

(عن ماركسيين)

انهم يبدون شديدى الثقة فيما يؤمنون به . أما معتقداتى الخاصة فأعتنقها بشك

ليس لدى حتى الأمل فى أن أتخلص منه كليةً .

(منهج هنرى چيمز)

أن يجعل المكان واقعياً لا من طريق الوصف وإنما بجعل شئ يحدث فيه .

(عن عبارة " أما زالت الريح عند ذلك الباب ؟)

فى ١٩٣٨ [كانت كلماتى] تعديلا لعبارة من وبستر ، استخدمها وبستر بمعنى مختلف تماماً .

هذه الشخصيات ليست معروفة إلا فى أغنية نار معسكر ايرية ، بقى منها بيت آخر : وكذلك يجمل بهما . ومثل هذه القطع ، ملحمية أو تعليمية ، قد ضاع أغلبها ، كليةً أو جزئياً ، فى ضباب القدم (عن شخصيتى مسز بورتر وابنتها فى قصيدة " الأرض الخراب " .

قالها لكلايف بل .

(عن جوسبى أو نجارتى)

واحد من الشعراء الصادقين القلائل (فى قرننا)

من " إدجاربو وفرنسا "

(من محاضرة ألقيت فى إيكس أن بروفانس)

وفى القصة البوليسية سبق " بو " كونان دوايل الذى خلق شخصية شرلوك هولمز وذلك جزئياً من وحى شخصية مسيودوبان عندبو .

[عن المأساة الحديثة]

إن المرء لا يستطيع أن يجاوز حدود القنوط وذلك بأن يمضى ببساطة من مكان إلى مكان آخر وأورست فى مأساة اسخولوس قد تمكن من أن يذهب إلى أثينا ، ويسأل الأريوباجوس أن تحله من خطيئته ، ولكن بطل المأساة الحديثة لا يجد مكانا يذهب إليه ، ولا أريوباجوس تحله من ذنبه .

(عن قصيدة " الأرض الخراب ")

(وردت في كتاب كنليف " الأدب الإنجليزى فى القرن العشرين " وفى " ت . س .

إليوت : النبى الغنائى للعماء " لما سارو أوتاكى) .

لم تكن قصيدة " الأرض الخراب " انعكاسا لاتجاه مكتئب أساسا ، وإنما هى بالأحرى قطعة محسوبة من فسيفساء شعرية ، صممت عمدا (ولكن ، بمعنى من المعانى ، عرضا) بحيث تنتج سلسلة معينة من المؤثرات الشعرية .

" عن كتاب ج ڤ . دسانى " كل شئ عن هـ . هاتير "

من المحقق أنه كتاب مرموق .. وفى كل خبرتى لم ألتق قط بشئ مثله تماما .

" عن إحدى لوحات المادونا (العذراء) "

حسبك أن تراها حتى تريدأن أن تخر على ركبتيك .

(قالها إليوت لهنرى راجو عن لوحة للمادونا رآها فى إحدى الكنائس البيزنطية بإيطاليا)

(أقوال من كتاب " مسرحيات ت . س . إليوت "
تأليف داڤيد أ . جونز)

إن إيجرسون هو الشخصية المسيحية الوحيدة النامية فى المسرحية .

(عن شخصية إيجرسون فى مسرحية " الموظف الموثوق به " قالها لمارتن براون)

(الشعر) هو النمط الذى يخبر به الواقع على أعمق نحو .

[وردت فى مقالة لأليساندرو بلجرينى عنوانها " محادثة فى لندن مع ت . س إليوت " ترجمه عن الإيطالية جوزيف فرانك ، وأعيد طبعها من " بلفاجور " فى مجلة ذا سيدنى رڤيو " ٥٧ (١٩٤٩) ص ٢٨٧ .

" عن هارى فى مسرحية اجتماع شمل الأسرة "

إن البطل ، بتمنيه أن يجاوز حدود القنوط ، قد سار خارجاً عن نطاق المسرحية .

(عن مسرحية اجتماع شمل الأسرة)

وأخيراً قال ردجريف للمؤلف أثناء البروفات : " يؤسفنى جدا أن أكون على كل

هذا القدر من الغباء ولكن هل تأبه إن سألتك ما الذى يحدث لهذا الشاب عند نهاية المسرحية ؟ "

فأجابه مستر إليوت بلطف : " أوه ، أجل . أظن أنه هو والسائق يخرجان ويحصلان على وظيفة فى الإيست إند " .

فقال رد جريف بتهيب " خسارة ألا يمكن أن يكون لدينا سطر يوحى بهذا " .

فدهش إليوت " أتعنى حقا أنك بحاجة إلي مثل هذا السطر ؟ " .

(عن جورج سانتيانا)

إنه [سانتيانا] القادر على إضافة لمسة الوقار التى تجعل الكتاب غريبا (عن

فكرة تأليف كتاب عن "الجامعة المثالية " يشترك فيه جورج سانتيانا وإزرا باوند وإليوت – لم تتحقق الفكرة . وقد وردت عبارة إليوت فى كتاب نويل ستوك " حياة إزرا باوند " ، الناشر : راوتلدج وكيجان بول ؛ لندن ١٩٧٠) .

من " القطط العملية "

اعتذار

كنا قد أعددنا هوامش لوذعية لهذا السجل ، ولكن يبدو أنه قد اعترض طريقها

إلى عمال الطباعة : ماكاڤيتى .

" على أقصى تقدير "

(من كتاب سيسل داى لويس " الصورة الدفينة " ، الناشر : هاربر ١٩٦٠) .

كنت أتغدى مع ت . س . إليوت منذ سنوات قليلة مضت حين أخبرته أنى قمت حديثا بتوزيع الجوائز فى إحدى المدارس . فسألنى بنظرته ، نظرة البوسوم : "أتفعل ذلك كثيراً ؟ "

ثم واصل الكلام باللهجة مفضية الأسرار ، وإن تكن صادقة ، لمن يحذر من رذيلة سرية : " ما كنت لأفعلها ، لو كنت مكانك ، أكثر من مرة فى السنة " (ثم وقفة لمزيد من التفكر) " على أقصى تقدير " .

(من حديث مع إيجور سترافنسكى)

إنى أعيد قراءة **نوسترومو** . بعد أن قرأت كونراد لأول مرة كانت صدمة مروعة لى

أن أسمعه يتكلم . فقد كانت نبرته حلقية جداً .

(وردت فى مقالة " سترڤنسكى وإليوت " بقلم روبرت كرافت ، مجلة " إنكاونتر " (المواجهة) ، يناير (١٩٧٨) .

من " السنوات الخمس والعشرون الأخيرة من الشعر الإنجليزى "

(محفوظة فى مكتبة كلية " كنجز كولدج " بجامعة كمبردوج)

إن أشـــهر قصـيدة لدوســـون Non sum Qualis eram bonae sub regno Cynarae " لم أعـد مـا كنتـه يومـاً فى أيام سينارا الرحـيمـة " ، تبين عن خليط من مواضعات عصر سونبرن وإيقاع جديد غير منتظم .

بديهى أن تومـاس هاردى كان روائيا عظيما ، وهو أيضـا يعتبر ، عامة ، شاعرا عظيما .

فى حالة تومـاس هاردى ، كمـا فى حـالة مـعاصرى د . هـ لورنس ، يلوح أن خير القصائد لا تعدو أن تكون مذكرات لقصص .

كان منُظّر المدرسة هو ت . إ . هيوم الذى قتل فى ١٩١٧ ولم يخلف وراءه سوى خمس قصائد .

ولكى أبين أن عدم الانتظام المتعمد فى الأشكال المنتـظمة مميز (للشعر المعاصر) كالشعر الحر ، هاكم ڤيلانل لوليم إمبسون .

وثمة مثل آخر طيب هو جوقة من مسرحية لـ " و . هـ . أودن " ، وهو واحد من أكثر الشعراء الشبان تنوعا وبراعة .

إني خليق أن أذكر ، على سبيل التمثيل لشعراء يختلف أحدهم عن الآخر اختلافا أساسياً كما يختلف عن الشعراء الذين سقتهم لتوى : لوى مـاكينس وهو أيرلندى ، وجورج باركر وهو لندنى ، وديلان توماس الذى نجد أن مزاجه – أساسا وعلى نحو مميز – ولزى .

إن أكثر المسرحيات وعداً حتى الآن هى فى رأيي " محاكمة قاض " لستفن سپندر وهى مسرحية واجهت كل الصعوبات باعتبارها منظومة كلها .

پول إلمرمور

إن مور ، مثل بابت ، يلـوح إنه ولد تقــريباً فى حالة تحــرر من تحــيزات زمانه ومكانه ، إن كـثيراً من الناس يظهر إنهم يتقـدمون باطرّاح تحيزات جـيل ومسلمـاته اللاعقلانية لا لشئ إلا ليكتسبوا تلك التى تنتمى إلي جيل تلٍ : بـ " مواكبة العصر " .

مقدمات إليوت لمسرحياته

ولنص فيلم " جريمة قتل فى الكاتدرائية "
(جريمة قتل فى الكاتدرائية)

(مقدماته لمسرحية **جريمة قتل فى الكاتدرائية** ، فيبروفيبر ، لندن)

كتبت هذه المسرحية لكى تخرج (بشكل مختصر) فى احتفال كانتربرى ، يونيو ١٩٣٥ . وإزاء العون الذى لقيته فى بنائها أدين كثيراً لمستر . أ . مارتن براون الذى أخرجها ولمستر روبرت دون . وإزاء النقدات العارضة أدين لمستر ا . ف . مورلى ومستر چون هيوارد .

أبريل ١٩٣٥

فى هذه الطبعة الثانية حلت جوقة محل الصلوات الافتتاحية التى كانت فى الطبعة الأولى تشكل مفتتح القسم الثانى . وقد أضيفت هذه الصلوات الافتتاحية إلى الطبعة الثالثة على شكل ملحق ، ويمكن استخدامها بدلا من الجوقة عند إخراج المسرحية .

واستجابة لاقتراح المستر ا . مارتن براون أعدت توزيع أغلب الأبيات التى كانت تقال ، سابقا ، على لسان الفارس الرابع ، فى القسم الثانى . وعندما تتراوح الأجزاء التى يقولها المجربون مع تلك التى يقولها الفرسان ، كما كانت نيتى أصلا ، فينبغى أن تكون ميزة هذه التغييرات واضحة .

يونيو ١٩٣٧

فى هذه الطبعة الرابعة ، أجريت بضعة ضروب أخرى من إعادة الترتيب والحذف ، بعد أن أثبتت تجارب الإخراج أن هذا أمر مستحسن . ت . س . إ .

مارس ١٩٣٨ .

مختارات من كتاب

" فيلم جريمة قتل فى الكاتدرائية "

تأليف

ت . س إليوت

و

جورج هولرنج

(تصدير)(*)

(١٩٥٢)

" جريمة قتل فى الكاتدرائية " هى – فيما أعتقد – أول مسرحية شعرية معاصرة تعد للشاشة . وهذا فى حد ذاته مبرر لنشر نص هذا الفيلم فضلا عن قيمة وتشويق ما يحليه من تصاوير . ومن المحقق أنه المبرر الوحيد لتصدير يكتبه صاحب المسرحية .

وإنى لأود ، بادئ ذى بدء ، أن أوضح حدود إسهامى . ففى مبدأ الأمر سألنى مستر هولرنج أن أقوم ، للفيلم ، بتسجيل للمسرحية كاملة ، بصوتى وكان المراد بهذا التسجيل (الذى لم يتم إلا بعد عدد من الجلسات) أن يكون مرشدا له وللممثلين إلى إيقاعات النظم ومواضع تأكيده ، كما سمعتها أنا نفى وقد أخبرنى بأنه وجد هذا التسجيل مفيدا جدا . وكل ما أعلمه هو أنه أوحى إليه بإمكانية استخدام صوتى فى النطق بكلمات المجرب الرابع – وذلك بعد أن واتته فكرة موفقة مؤداها أن يقدم المجرب الرابع كمجرد صوت ينطلق من ممثل غير مرئى . (وقد كان حكيما حين طلب إلى القيام بتسجيل آخر لهذا الصوت ، قمنا به بعد تصوير المشهد : لأنه ما من أحد – ولا المؤلف بالتأكيد – يستطيع أن يضع نفسه كلية فى دور واحد ، أثناء قراءته لكل الأدوار ، على التوالى .)

وبعد الانتهاء من هذا التسجيل الأول ، كتبت المشاهد التمهيدية التى قال لى إننا سنحتاج إليها من أجل تحويل المسرحية إلى فيلم مفهوم وقد أمدنى بمادة هذه المشاهد : ولم يكن علىّ إلا كتابة الكلمات . أما عن ضرورة هذه المشاهد الإضافية فذاك ما سأتحدث عنه توا ، وأما عن نوعية نظمها ، فإننى أود أن أقول ما يلى : إنها إذا لاحت أدنى مستوى من نظم المسرحية الأصلية فلابد لى من أن أسأل الناقد أن يلاحظ أنه كان علىّ أن أحاكى أسلوباً هجرته باعتباره غير ملائم ، لأغراض غير أغراض هذه المسرحية ، وإن إنشاء محاكاة لعمل المرء – بعد عدة سنوات من الانتهاء منه – يكاد أن يكون فى مثل صعوبة محاكاة عمل كاتب آخر .

أما إذا حكم على الأبيات الجديدة بأنها فى مثل جودة الأبيات القديمة ، فقد يضع هذا موضع السؤال قيمة المسرحية ذاتها كإسهام فى الشعر ولكنى سأنتهى رغم ذلك إلى أن هذه الإضافات تشكل عملا بارعا tour deforce ناجحا .

* تصديره لنص فيلم **جريمة قتل فى الكاتدرائية** ، بقلم ت . س . إليوت وجورج هولرنج ١٩٥٢ .

وفضلا عن تنفيذ هاتين المهمتين المحددتين يلوح أن إسهامى فى صنع الفيلم كان مقصورا على مناقشات عديدة مع المخرج ، تقبلت فيها كل اقتراحاته تقريبا ، وزيارات عديدة للورشة والمفن ، ونقاش طويل أو اثنين برزت فيه اختلافات فى الرأى ، على أن هذه المناسبات كانت نادرة . فقد تعلمت شيئا عن تكنيك الفيلم . وكما أننا ، حين نتعلم لغة أجنبية ، نتعلم المزيد عن موارد وحدود لغتنا ، فكذلك أظن أننى تعلمت المزيد عن المسرح ، فى اكتشافى ما للشاشة من موارد وحدود مختلفة .

وقد وجدت أن أهم وأوضح اختلاف بينهما هو أن السينما (حين تعمد حتى إلى الإغراق فى الخيال) أكثر واقعية من خشبة المسرح بكثير . وينبغى فى الفيلم التاريخى على وجه الخصوص أن تكون المهاد والأزياء وطريقة الحياة المقدمة دقيقة فإن من شأن حتى الغلطة التاريخية الثانوية أن تكون أمرا لا يطاق . أما على خشبة المسرح ، فيمكن التغاضى عن الكثير أو الصفح عنه ، ومن المحقق أن الإسراف فى العناية بدقة التفاصيل التاريخية يمكن أن يغدو عبئا ومبعث تشتيت . فعضو النظارة ، إذ يراقب أداء على خشبة المسرح يكون على اتصال مباشر بالممثل ويعى دائما أنه ينظر إلى خشبة مسرح ويستمع إلى ممثل يلعب دورا . أما عند مشاهدة فيلم فإننا نكون أشد سلبية بكثير ، وتكون مساهمتنا – كنظارة – أقل . إذ يسيطر علينا إيهام بأننا نراقب الحدث الفعلى أو على الأقل سلسلة من الصور الفوتوغرافية للحدث الفعلى ، ولا ينبغى السماح لشئ بكسر هذا الإيهام . ومن هنا كان ما أولاه مستر هولرنج للتفاصيل من اهتمام دقيق ، وهو اهتمام لاح لى – فى مبدأ الأمر - مسرفا . أما فى المسرح فإن أول مشكلة تطرح نفسها يحتمل أن تكون مشكلة توزيع الأدوار . وفى فيلم " جريمة قتل فى الكاتدرائية " كان أول ما اتجهت إليه عناية مستر هولرنج هو أن ينسج قماش الأزياء على نفس النحو ومن نفس المواد التى كان خليقا بأن ينسج بها فى القرن الثانى عشر . وقد غدوت أقدر أهمية نسيج القماش ، وأنواع الطيات التى يشتمل عليها ، حين تصنع منه الحلل ويرتديه الممثلون ، وذلك بعد أن رأيت أول تصوير .

وأظن أن الاختلاف بين خشبة المسرح والشاشة ، من حيث الواقعية ، هو من الكبر إلى الحد الذى يكون معه اختلافا فى النوع أكثر منه فى الدرجة . وهو لا يومئ إلى أى تفوق لأحد الوسيطين على الآخر . وإنما هو مجرد اختلاف . وإن له نتائج أبعد . فالفيلم ، إذ تكون علاقته بالواقع مختلفة عن علاقة خشبة المسرح ، يتطلب معالجة مختلفة لـ " **الحبكة** " . إن حبكة معقدة يمكن فهمها على خشبة المسرح قد تكون مربكة تماما على الشاشة . وليس لدى النظارة وقت للتفكير فيما مضى ، وإقامة صلات بين الإشارات الباكرة والاكتشافات التالية .

فالصورة تمر أمام العين بسرعة ، وليس ثمة فواصل يسترجع فيها ما حدث ، أو يرجم بالظن عما سيحدث . إن المراقب يكون ، كما قلت ، فى حالة أكثر سلبية . ويلوح لى أن الفيلم أقرب إلى السرد القصصى وأكثر اعتماداً على حكايات الأخبار . ولما كان المراقب فى حالة ذهنية أكثر سلبية مما لو كان يراقب مسرحية على الخشبة فإنه يحتاج إلى أن يشرح له قدر أكبر . وعندما أوضح لى مستر هولرنج أن الموقف عند بداية مسرحية " **جريمة قتل فى الكاتدرائية** " بحاجة إلى بعض المواد التمهيدية لجعله مفهوما ، ظننت – فى مبدأ الأمر – أنه كان يعنى أن الفيلم موجه إلى جمهور أكبر ، وبالتالى أقل علما ، يجهل التاريخ الانجليزى ، مما هو الشأن مع جمهور متوجه لرؤية مسرحية على خشبة المسرح . على أنى سرعان ما أدركت أن الفرق لم يكن بين طرازين من النظارة ، وإنما بين طرازين دراميين مختلفين . إن المشاهد الإضافية ، لشرح خلفية الأحداث ، أساسية لـ " أى " جمهور ، بما فى ذلك حتى من يعرفون المسرحية .ومن ناحية أخرى ، آمل ألا يكون مخرج مسرحى هاو من خطل الرأى بحيث يضيف هذه المشاهد إلى إخراجه . إنها صائبة للفيلم ، ولكنها خليقة بأن تدمر شكل المسرحية . فليس فى المسرحية ، إلى جانب توماس بيكيت ، مكان لشخصية أخرى مسيطرة كهنرى الثانى . ولكنه فى الفيلم ليس مسموحا به فحسب ، وإنما هو ضرورى أيضاً .

ثم اكتشفت اختلافا آخر شائقا ومهما . إن أحاديث فرسانى الأربعة ، التى كانت في المسرحية موجهة إلى النظارة مباشرة ، قد تعين تنقيحها كلية . (ومستر هولرنج ذاته مسئول عن إعادة الترتيب البارع والاختصار ، أما أنا فلست مسئولا إلا عن كلمات النهاية الجديدة للمشهد) . وهذه أيضاً نتيجة لـ " واقعية الفيلم " فإن الـ Sti-bruch – على نحو ما يدعى مثل هذا التغير المفاجئ فى الألمانية – خليق بأن يكون أمرا لا يطاق . (وقد احتجت إلى بعض الوقت ، وكثير من الإغراء ، لكى أتفهم هذا الاختلاف وأتقبله) . ذلك أن الكاميرا **لا ينبغى أن تظل ساكنة فى مكانها قط** . يستطيع النظارة أن يولوا انتباههم لأربعة رجال ، يتحدثون إليهم فعلا ، ولكن النظر إلى صورة هؤلاء الرجال الأربعة ذاتهم ، لمدة طويلة من الزمن ، خليق بأن يكون عبثا لا يطاق ، أضف إلى ذلك أنهم إذا ابتعدوا عن مشهد الجريمة لتعذر عودتهم إليه . وعلى ذلك انبغى إعداد أحاديثهم بحيث تكون موجهة إلى الجمع المحتشد فى الكاتدرائية . وعندما يتحول الفارس الثالث – فى نهاية الأمر – لمخاطبة الجمهور فإنه ينبغى أن يقول ما فى جعبته بسرعة ووضوح ، بحيث يعود سامعوه – على الفور – إلى إيهام كونهم شهود عيان لحدث وقع منذ ثمانمائة سنة تقريبا .

إننا إذ ننظر إلى فيلم نكون دائما تحت **توجيه العين** . وإنه لجزء من المشكلة التى تواجه المخرج أن يقرر إلى أى نقطة على الشاشة ، فى كل لحظة ، ينبغى توجيه أعين النظارة . فأنت فى الحقيقة تنظر إلى الصورة - وإن كنت لا تدرك ذلك - من خلال عينى المتفرج . وما تراه هو ما يجعل الكاميرا تراه . والحقيقة الماثلة فى أن رؤية النظارة إنما يوجهها مخرج الفيلم لها نتائج خاصة فى المسرحية الشعرية . من المهم ، أولا ، ألا يشتت ما تراه انتباهك قط عما تسمعه . وأعتقد أن هذا قد جبه مستر هولرنج ببعض من أصعب ما واجهه من مشكلات . وربما لم يكن بمقدور أحد غيرى - إذ تابعت خلق الفيلم من البداية إلى النهاية - أن يقدر هذه الصعوبات وما أحرزه مستر هولرنج من نجاح فى حلها . لقد ضحى بعدة مؤثرات بصرية - فخيمة فى حد ذاتها - لأنه كان على اقتناع بأن الجمهور ، فى مشاهدته لها ، كان سيتوقف عن الانتباه إلى الكلمات . وفى المحل الثانى ، نجد أن الحقيقة الماثلة فى كون تصوير المشهد للكلمات - على نحو أكبر مما هو الشأن على خشبة المسرح - تفسيرا لمعنى الكلمات إنما تومئ إلى نتيجة مؤداها أنه ليس بمقدور أحد ، إلا إذا كان مخرجا يفهم الشعر وعنى بإدراك قيمة كل بيت ، أن يعالج مثل هذه المسرحية ، أساسا . ولئن أدى إخراج هذا الفيلم " جريمة قتل فى الكاتدرائية " ، على نحو ما آمل أن يؤدى ، إلى مزيد من تجارب السينما مع نظم شعراء أحياء (ومسرحيات كتبها شعراء " **من أجل** " السينما ، لا مجرد إعداد لما قدم على المسرح) فلن تكون النتائج ناجحة إلا إذا كان ثمة تعاون وثيق وتفاهم بين المؤلف والمخرج .

وقد كتبت المسرحية أصلا لكى تقدم تحت الظروف الخاصة لتشابتر هاوس فى كانتربرى ، متقبلين حدود مثل هذه المهاد ، ومستغلين مزاياها الخاصة . ومع تسليمى بالاختلافات العظيمة بين خشبة المسرح والشاشة ، من حيث الهدف والتكنيك ، أظن أن هذه النسخة من الفيلم من بعض النواحى - خاصة معالجة القطع الكورالية - تجعل المعنى أوضح ، وهى - على هذا النحو - أقرب إلى ما كانت المسرحية خليقة بأن تكون عليه لو أنها كتبت (أصلا) للمسرح اللندنى ، وبقلم كاتب مسرحى أعظم خبرة منى . وأدع مستر هولرنج يوجه الانتباه إلى بعض التغييرات والتطورات ، من وجهة نظر المخرج .

مختارات من

[حفل الكوكتيل] * (١٩٤٩)

أود أن أسجل ما أدين به لناقدين : مستر أ . مارتن براون الذى قام بأول إخراج لهذه المسرحية فى مهرجان إدنبره عام ١٩٤٩ ، لنقده لبنائها منذ أول مسودة لها إلى آخر مسودة ، ولاقتراحاته التي تقبلت أغلبها - وكانت جميعا ، عند قبولى لها ، مبررة تبريرا كاملا على خشبة المسرح . وكذلك أشكر مستر جون هيوارد على نقده وتصويبه المتواصلين للمعجم اللفظى وللمصطلح وطريقة الكتابة . ولا سبيل لفهم دينى لهذين الرقيبين إلا بمقارنة المسودات المتتابعة من هذه المسرحية بنصها النهائى .

ت . س . إ

نوفمبر ١٩٤٩

(حفل الكوكتيل) (١٩٥٠)

بالإضافة إلى بعض التصويبات الهينة الشأن ، فقد أجريت بعض تغييرات فى الفصل الثالث ، تقوم على خبرة إخراج المسرحية ، وذلك فى الطبعة الرابعة للنص .

أغسطس ١٩٥٠

من " الموظف الكتابى المؤتمن " (١٩٥٣)

إن تطور هذه المسرحية منذ مسودتها الأولى حتى نصها النهائى قد تأثر فى كل المراحل باقتراحات قدمها واعتراضات أثارها السيد إ . مارتن براون ، والسيد چون هيوارد اللذان أود أن أقر بدينى شاكرا لهما .

نوفمبر ١٩٥٣ .

(*) مقدمة لمسرحية **حفل الكوكتيل** (هاركورت بريس آند كمپانى ، نيويورك ، ١٩٥٠) .

(رجل الدولة العجوز) (١٩٥٨)

[مقدمته لمسرحية **رجلُ الدولة العجوز** ، فيبروفيبر ، لندن ، ١٩٥٩]

أود أن أشكر كل من ساعدونى باقتراحاتهم ونقداتهم لهذه المسرحية فى مختلف مراحل نموها ، وأن أنوه تنويها خاصا بفضل الآتى أسماؤهم : مستر چون هيوارد الذى أدى نقده للمسودة الأولى من الفصل الأول إلى إعادة بنائه ، ومستر ت . C ورسلى لإشارة فى كلمة نقدية عن إخراج المسرحية فى إدنبره ألهمت مستر مارتن براون أن يقترح حذفا صغيرا ولكنه مهم ، ومستر هنرى شيريك ومستر براون من أجل نقدهما وتشجيعهما طوال الوقت ، ومستر براون على جهوده فى مساعدتى على أن أكثف وأوسع وأعيد التنظيم ، وزوجتى التى ساعدتنى - أثناء كتابة المسودات العديدة للمسرحية على الآله الكاتبة - على تحسين بعض التفاصيل .

نوفمبر ١٩٥٨

مختارات من رسائل إليوت

(١٩١٨ - ١٩٦٤)

(رسالة إلى فرجينيا ولف)
(١٩١٨)

(عن كتاب ليونارد ولف **البداية من جديد : سيرة ذاتية للسنوات ١٩١١-١٩١٨** ، مطبعة هوجارث ، لندن ١٩٦٤) .

عزيزتي مسز ولف ،

أرجوك أن تغفرى لى لأنى لم أرد على مذكرتك فورا - ففى أيام الاثنين لا أجد لحظة فراغ حتى وقت متأخر من الليل . ولم أكن بالإضافة إلى ذلك متأكدا تماما من أنى سأتمكن من المجئ ، إذ كنت أعتقد أن زوجتى قد ترتب للعودة فى صباح الجمعة ، ولكنى قد سمعت الآن أنها آتية غدا .

وسأتطلع إلى (رؤيتكم فى) يوم الجمعة ، بسرور كبير

المخلص

ت . س إليوت

من رسالة إلى جلبرت سلدز (١٩٢٢ ؟)

تلقيت لتوى عدد نوفمبر (من مجلة " ذادايال ") . القصيدة مطبوعة على نحو يدعو إلى الإعجاب . وأرى بعض ملاحظات بقلمك تطريني كثيراً . ولكنى أجد أنى الآن قد جاوزت هذه القصيدة ، كما جاوزت بروفروك : إن أفكارى الحالية مختلفة جدا .

(١٢ نوفمبر (١٩٢٢؟))

(من رسالة إلى جلبرت سلدز (١٩٢٢)

إنى على وعي عميق بالشرف الذى أسبغته على مجلة الـ " ديال " فضلا عن مساعدتها المالية التى ستكون عونا بالغ القيمة لى فى ظروف صعبة . أرجو أن أتمكن من أن أعطى الـ " ديال " أعمالا أفضل فى المستقبل .

على حين أنى أود أن أعبر عن تقديرى لمديح المستر ولسون ، ومديحك ، فإن فى مقالة المستر ولسون نقطة واحدة لابد لى أن أعترض عليها . فأنا أعترض بشدة على أن يستخدمنى أى شخص فى الانتقاص من عمل إزرا باوند . إنى مدين له إلى غير حد كشاعر ، وكصديق شخصى ، وإنى أستهجن أن أمدح على حسابه . أضف إلى ذلك أن ما قاله عنه المستر ولسون كان بعيدا عن العدل تمام البعد . وإنى لأعتبر مستر باوند ، بإخلاص ، أهم شاعر بقيد الحياة فى اللغة الانجليزية . وأنت ترى (من هذا) أنه مما يؤلمنى جدا أن تصدر مثل هذه التعليقات ، بالنظر لى دينى العظيم له فى الأدب . وأنا أريد أن يعرف المستر ولسون أيضا هذا ، إن أمكن .

(٢٧ ديسمبر ١٩٢٢)

رسالة إلى برتراندرسل (١٩٢٣)

٩ حدائق كلارنس جيت

ن . و . أ

١٥/١٠/٢٣

عزيزتي برتي

أبهجني جدا أن أتلقى رسالتك . وإنه لما يسرنى جدا أن أعرف أنك تميل إلى **الأرض الخراب** ، وخاصة القسم الخامس الذى ليس – فى رأيى – أحسن الأقسام فحسب ، وإنما هو أيضا القسم الوحيد الذى يبرر الكل ، أساسا . وإنه لما يعنى لدى الكثير أن تميل إليه .

ولابد لى من أن أخبرك أنه منذ ١٨ شهرا مضت ، قبل أن تنشر فى أى مكان ، رغبت إلى فيفيان أن أرسل إليك المخطوط كي تقرأه ، لأنها كانت واثقة من أنك واحد من الأشخاص البالغى القلة الذين يحتمل أن يروا فيها أى ميزة . ولكننا شعرنا بأنك قد تفضل ألا يكون لك أى شأن بنا : ومن السخف أن أقول إننا كنا نرغب فى أن نسقطك من حسباننا .

أصيبت فيفيان بمرض مخيف ، وكادت تموت ، فى الربيع – كما يحتمل أن تكون أوتولين قد أخبرتك . وقد بقيت فى الريف منذ ذلك الحين . ولم تعد بعد .

[إليوت] فى تشارلز مورجان ، فى الواقع .

ولابد لى من أن أخبرك أنه منذ ١٨ شهرا مضت ، قبل أن تنشر فى أى مكان ، رغبت إلى فيفيان أن أرسل إليك المخطوط كي تقرأه ، لأنها كانت واثقة من أنك واحد من الأشخاص البالغى القلة الذين يحتمل أن يروا فيها أى ميزة . ولكننا شعرنا بأنك قد تفضل ألا يكون لك أى شأن بنا : ومن السخف أن أقول إننا كنا نرغب فى أن نسقطك من حسباننا .

أصيبت فيفيان بمرض مخيف ، وكادت تموت ، فى الربيع – كما يحتمل أن تكون أوتولين قد أخبرتك . وقد بقيت فى الريف منذ ذلك الحين . ولم تعد بعد .

إن الحضور للعشاء عسير علىّ في الوقت الحاضر . ولكن هل لي أن آتى لأتناول معك الشاى يوم السبت ؟ إنى لأرغب فى أن أراك جدا – وكثيرة هى المرات التى اتجه تفكيرى فيها إلى هذا .

المخلص إلى الأبد

ت . س . إ

من « رسالة » (١٩٢٣)

لكى أواصل إصدار " ذاكرايتريون " (المعيار) كان على أن أهمل ليس فقط الكتابة التى كان يجمل بى أن أقوم بها وإنما أيضا شئونى الخاصة من كل نوع وهى التى لم أكن ، لبعض الوقت الذى مضى ، أجد لحظة أعالجها فيها . لم يكن لدى حتى وقت للذهاب إلى طبيب أسنان أو لحلاقة شعرى .. إنى مجهد . لا أستطيع أن أستمر .

(١٩٢٣ . نشرت فى مجلة " أتلانتيك منثلى " ١٩٧٠)

من رسالة إلى فورد مادوكس فورد (١٩٢٣)

(من رسالة مؤرخة فى ٤ أكتوبر ١٩٢٣ نشرت فى كتاب " فورد مادوكس فورد ومجلة ترانس أتلانتك رڤيو " تأليف برنارد ج . پولى ، مطبعة جامعة سيراكيوز ١٩٦٧)

من المحقق أنه سيسعدنى أن أوجه إليك خطابا مفتوحا لصحيفتك وأرحب بمطالع ظهورها .

من (رسالة إلى ل . أ . ج . سترونج) (٣ يوليو ١٩٢٣)

[عن كتاب ت . **س إليوت : معرض المخطوطات والطبعات الأولى** يونيه ١٩٦١ ، جامعة تكساس (أوستن)] .

إن **الأرض الخراب** قد أريد بها أن تشكل كلاً ، ولست أريد أن يقرأ أحد **أجزاء** منها . أضف إلى ذلك أنى ضد كتب المنتخبات من حيث المبدأ .

رسالة إلى برتراند رسل (١٩٢٥)

٩ حدائق كلارنس جيت

ن . و ١.

٢١ أبريل (١٩٢٥)

عزيزى برتى

إذا كنت لا تزال فى لندن فيسرنى جدا أن أراك .

إن أوقاتى وأماكنى محدودة جداً ، ولكن لا داعى لذكرها إلا إذا تلقيت منك .

إنى أريد كلمات منك لا يستطيع سواك منحها . أما إذا كنت قد توقفت الآن عن الاهتمام بأي منا البتة ، فحسبك أن تكتب على رقعة من الورق " ليس يعنينى أن أراك " أو " ليس يعنيني أن أرى أيا منكما " – وسأفهم .

وفى هذه الحالة سأخبرك الآن بأن كل شئ قد أسفر عما تنبأت به منذ ١٠ سنوات مضت . إنك عالم نفس عظيم .

المخلص

ت . س . إ .

رسالة إلى برتراند رسل (١٩٢٥)

ذاكرايتريون (المعيار)

١٧ ثافيز إن

لندن ، I . C . I

٧ مايو (١٩٢٥)

عزيزى برتى

أشكرك جدا بالتأكيد على رسالتك . وكما تقول فإن من الصعب جدا أن تتقدم باقتراحات إلى أن أراك . فمثلا لا أعرف إلى أى حد تلوح لك التغيرات التى طرأت ، منذ كنا على اتصال بك ، مهمة . بديهى أن ما تقترحه يلوح لى أنه ما كان ينبغى أن

يصنع منذ سنوات . ومنذ ذلك الحين غدت صحتها أسوأ ألف مرة . إن البديل الوحيد أمامها هو أن تعيش بمفردها تماما – إذا استطاعت . والحقيقة الماثلة فى أن عيشها معى قد أحدث لها دمارا إلى هذا الحد لا تساعدنى على الانتهاء إلى أى قرار . إنى بحاجة إلى مساعدة شخص يفهمها – وإنى لأجدها ما زالت محيرة وخداعة على نحو مستمر . وهى تلوح لى أشبه بطفل عمره ٦ سنوات ولكن عقله شاطر ومبكر النضج على نحو هائل . وهى تكتب على نحو بالغ الجودة (قصصا ، إلخ ...) وأصالة كبرى . ولا يسعنى قط أن أفر من سحر ملكتها المغرية (بل القاهرة) فى الحجاج) .

حسنا ، أشكرك جدا ، يابرتى . إنى أشعر باليأس تماما . آمل أن أراك فى الخريف .

المخلص إلى الأبد

ت . س . إ .

من " رسالة عن رواية " جاتسبى العظيم " (١٩٢٥)

فيبروجوير ليمتد

ناشرون

٢٤ ميدان رسل

لندن w.C.I

٣١ ديسمبر ١٩٢٥

السيد ف . سكوت فتزجرالد

طرف الناشرين : تشارلز سكربنرز وأبناؤه .

مدينة نيويورك .

عزيزى السيد سكوت فتزجرالد.

ومهما يكن من أمر ، فقد قرأتها الآن ثلاث مرات .

من رسالة إلى جرترود ستاين (١٩٢٦)

(منشورة فى كتاب " أزهار الصداقة : رسائل مكتوبة إلى جرترود ستاين " ، تحرير دونالد جالوپ ، الناشر : ألفرد ١ . نويف ، نيويورك ١٩٥٣)

لندن ، ١٢ يونيه ١٩٢٦

عزيزتى الآنسة ستاين

أشكرك كثيرا على خطابك . وأنا يقينا آسف لأنى كنت غائبا عن إنجلترا .

من رسالة إلى برتراندرسل (١٩٢٧)

(وردت فى مقالة لدونالد ترلفورد " كيف كان رسل ينظر إلى ذاته على أنه برتى وستر " ، صحيفة " ذى أوبزرفر ")

إن كتيبك يلوح لى قطعة من الحماقة الصبيانية . لم لا تقتصر على الرياضيات ؟

من رسالة إلى بونامى دوبريه (١٩٢٧)

(عن رواية فالنتين دوبريه " وقوقك ينشد فى الجوار قريباً ")

ويفضى بى هذا إلى الظن بأنها تستطيع أن تبتكر وتتخيل على نحو موضوعى خارج نطاق ما يمكن تسميته خبرتها الخاصة . إن هذا التشبث بخبرة المرء الشخصية من جانب الروائيين يلوح لى أنه ضيق من حقل الخبرة ذاتها .

(١١ أبريل ١٩٢٧)

من رسالة إلى ل . كيرستاين (١٩٢٧)

(مؤرخة فى ١٤ سبتمبر ١٩٢٧ ، ترد فى كتاب ليونارد جرينباوم مجلة " ذاهاوند آند هورن " (الكلب والنفير) : تاريخ فصلية أدبية " : موتون آند كمبانى ، لندن ١٩٦٦) .

ولكن يلوح لى أنكم تحاولون إخراج نمط غير تقليدى من الدوريات الأدبية فى هارفرد ، وفى هذا أتعاطف معكم بكل قواى .

من رسالة إلى هربرت ريد (١٩٢٨)

يوما ما أريد أن أكتب مقالة عن وجهة نظر أمريكى لم يكن أمريكيا لأنه ولد فى الجنوب ، وذهب إلى المدرسة فى نيو إنجلند وهو صبى صغير ، كلامه ممطوط كالزنوج ، ولكنه لم يكن جنوبيا فى الجنوب لأن أهله كانوا شماليين فى ولاية على الحدود ، ينظرون من علٍ إلى الجنوبيين وأهالى فرجينيا وعلى هذا النحو لم يكن أى شئ فى أى مكان ، وشعر بالتالى أنه فرنسى أكثر منه أمريكيا وإنجليزى أكثر منه فرنسيا ، ومع ذلك يشعر بأن الولايات المتحدة الأمريكية – حتى مائة عام مضت – امتداد لأسرته . يكاد هذا أن يكون أشق مما يقدر عليه حتى هـ . ج . (هنرى جيمز) الذى لم يكن ، فى هذه المسألة ، أمريكيا بهذا المعنى قط .

(١٩٢٨)

من رسالة إلى أ . أ رتشاردز (١٩٢٩)

(من رسالة مؤرخة فى ٢١ مايو ١٩٢٩ ، وترد فى ثنايا مقالة جون كونستابل " أ . أ رتشاردز و ت . س . إليوت وشعر الاعتقاد " ، مجلة " مقالات فى النقد " يوليو ١٩٩٠) .

انتهيت لتوى من ضرب من الكتيبات عن دانتى حيث استخدمت بضع أفكار ناقشتها معك : فكرة " الحياة الجديدة " Vita Nuova باعتبارها كتيبا فى سيكولوجية الجنس ، وفكرة الفرق بين الفلسفة كفلسفة والفلسفة فى الشعر .

من رسالة إلى بول إلمرمور (١٩٢٩)

كنت أجاهد لأكتب مقالة لفورستر ، ولكنى أجد ذلك طريقا مسدودا . وأشعر أنى قد قلت كل ما أريد أن أقوله عن المذهب الإنسانى فى هاتين المقالتين ، وأن العمل التالى الذى يتعين أداؤه طويل بطئ . وأنا أجد لدى فورستر وغيره من حواريى بابت

لونا من نفاد الصبر للحصول على نتائج سريعة ، وبرامج ما بين عشية وضحاها . وعقائد قطعية فورية . يظن فورستر أنه وزملاؤه البقية المنقذة ، ولكنهم يلوحون لى بقية صفقة أوكازيون ، نصل لونها من فرط التداول . إن ما أريد أن أراه هو إيجاد نمط جديد من المثقف يجمع بين الثقافي والدينى – نوع جديد لا يمكن أن يوجد على عجل .

ولست أميل إلى المسيحى العقلى الصرف ، ولا إلى المسيحى الوجدانى الصرف – فكلاهما شكل من أشكال التعاظم . إن التنسيق بين الفكر والشعور – دون إفساد أو كبت – يلوح لى أنه ما نحتاج إليه . ويبدو أن أغلب النقاد يظنون أن كاثوليكيتى لا تعدو أن تكون هربا ، وأنها انهزامية بالتأكيد . وأنى لأعترف بصعوبة (إيجاد) مسيحية إيجابية اليوم . وكل ما يسعني أن أقوله هو أن الأخطار التى أبرزت ، ونقاط ضعفى الخاصة ، قد ظلت واضحة لى قبل أن يلاحظها نقادى بزمن طويل . ولكن من المفقد للاحتمال أن يظن أن المرء قد استقر فى كرسى مريح ، بينما قد بدأ لتوه رحلة طويلة على قدميه .

(٣ أغسطس ١٩٢٩)

من رسالة إلى . C . ك . سكوت مونكريف (١٩٢٩)

(منشورة فى كتاب " C . ك سكوت مونكريف : ذكريات ورسائل " تحرير ج . م . سكوت مونكريف / ل . و . لن ، الناشر : تشاپمان هول ليمتد لندن ١٩٣١) .

١٢ ديسمبر ١٩٢٩

ولا أحد قد توقف كي يفكر فيما إذا كان كراشو المسكين شاعرا عظيما أو لم يكن ، وأنا شخصيا أفضل كراشو على شلى .

من رسالة إلى ١ . ماكنايت كوفر (١٩٣٠)

(مؤرخة فى ٦ يناير ١٩٣٠ ، نشرت فى كتاب " و . هـ . أودن : الموروث النقدى " تحرير جون هافندن ، الناشر : راوتلدج وكيجان بول ، لندن ١٩٨٣)

أرسلت إليك العدد الجديد من مجلة **كرايتريون** كى أسألك أن تقرأ مسرحية شعرية عنوانها " مدفوع من كلا الجانبين " لشاب أعرفه (أودن) تلوح لى عملا لامعا تماما .

من رسالة إلى رئيس تحرير مجلة " ذابوكمان " (١٩٣٠)

إني أعترض على الإيحاء بأنى أشعر بعداوة صريحة نحو أى إنسان . ولست أنتظر من ناقدكم أن يكون قد قرأ كل كتاباتى الصحفية المتعجلة . بيد أنه لا يجمل

به أن يعمم القول كما لو كان قد فعل . ونحو من ترانى قد جهرت بـ " العداوة الصريحة " ؟ إنى لم أجهر بها حتى نحو مستر شو أو مستر ولز اللذين لا أعدو أن أنظر إليهما على أنهما موضوعات لدرس علم الباليونتولوجى (أشكال الحياة فى العصور الجيولوجية السالفة) ولئن كنت أعادى أحدا فإنما أعادى رجالا من طراز مستر برتراند رسل ومستر مدلتون مرى اللذين كتبت عن عقائدهما المتنوعة ما هو " أحد " كثيرا من كتاباتى عن عقائد المستر بابت ، وإن كنت رغم ذلك أشعر نحوهما بمودة شخصية حارة .

هل لى أن أقرر أنى أكن لتعاليم بابت ذاته أعظم الأعجاب ، ولمستر بابت أعمق ضروب العرفان . ويبدو لى أن وضعى الخاص شديد القرب بالتأكيد من وضع مستر مور كما صاغه مثلاً فى مقالته الجديرة بالاعجاب فى عددكم ذاته . وأى خلافات موجودة بين مستر مور وبينى فإنما هى كلها على نفس جانبنا من السور ، ولا تخص القضايا العامة للمذهب الإنسانى ، وهى خليقة أن تلوح لأغلب الإنسانيين تفاصيل لاهوتية لا شأن لها .

إن تخوفى فى الأساس من " المذهب الإنسانى " هو أن تتحول تعاليم مستر بابت ، على أيدى مجموعة من الحواريين المتحمسين ، إلى عقيدة قطعية جامدة لكنيسة أخلاقية جديدة ، أو شئ بين الكنيسة والحزب السياسى . ولئن حدث هذا ، فإنى أوثر النزعة النفسية الحاذقة لمستر رامون فرنانديز وأزكى دراستها لكل أصحاب المذهب الإنسانى من الأمريكيين على التعليم الخلقى الغامض لبعض حواريى مستر بابت .

ومهما يكن من أمر فثمة نقطة واحدة ينبغى لى أن أقول إن ناقدكم فيها يقارب الحقيقة . من المحقق أنى أربط الاستخدام المعاصر لكلمة " المذهب الإنسانى " باستخدام ت . إ . هيوم لها . إن إستخدام هيوم لهذا المصطلح تقليدى وعادل ، وإذا

كان إنسانيونا الجدد يعنون شيئا مختلفا تماما ، فإنه ليجمل بهم في هذه الحالة أن يطلقوا عليه اسماً آخر .

إن معرفتي الشخصية بمستر موراس لا تعدو أن تكون طفيفة . ومعرفتي بمستر بابت ترجع إلى عدة سنوات . وناقدكم يتجاهل الظروف تماما : إني عندما تحدثت عن مور فإنما تحدثت عنه إزاء ماكنت أعتقد أنه ظلم ، بينما مستر بابت - ويسعدني جداً أن أقول هذا - ليس بحاجة إلى مثل هذا الدفاع . ولست أعتبر أنه يمكن إقامة أي تواز مع موقفي من بابت ، وإني لخليق أن أكون أول من يقر بأن في عقيدة موراس أخطاء إيجابية أغلظ ، وأخطاراً أعظم ، مما في عقيدة بابت .

(من رسالة غير منشورة لرئيس تحرير مجلة " ذا بوكمان " مؤرخة في ٣١ مارس ١٩٣٠)

من رسالة إلى أ . ماكنايت كوفر (١٩٣٠)

(نشرت في كتاب ت . س . إليوت : **مقالات من مجلة سذرن رفيو** ، تحرير چيمز أولني مطبعة كلارندون ، أكسفورد ١٩٨٨)

٢٤ يوليو ١٩٣٠

عزيزي كوفر

شعرت بالراحة حين علمت من دي لامير أنه عهد بقصيدتي " مارينا " إليك .

من رسالة إلى وليم فورس ستيد (١٩٣٠)

(مؤرخة في ٩ أغسطس ١٩٣٠ ، ترد في مقالة روجر شاروك " لاهي بالهيابة ولا المتباهية " ، مجلة **إنجليش** ، السنة ٢٧ ، العددان ١٢٨ - ١٢٩ ، صيف / خريف ١٩٧٨)

فيما بين موضوعات الشعر المألوفة والشعر " التعبدي " ثمة حقل بالغ الأهمية لم يستكشفه بعد الشعراء المحدثون - خبرة الإنسان في بحثه عن الله ، ومحاولته أن يشرح لذاته مشاعره الإنسانية الأشد حدة على ضوء الهدف الإلهي .

من رسالة إلى إرنست ريس (١٩٣٠)

(من رسالة منشورة فى كتاب إرنست ريس " رسائل من الليمبو " ، الناشر : ج . م . دنت ، لندن ، ١٩٣٦)

فيبر وفيبر

٢٤ ميدان رسل

لندن W . C . I

١٦ أكتوبر ١٩٣٠

عزيزى السيد ريس

أشكرك على خطابك المؤرخ فى ١٤ منه . لا يدهشنى أنك تربط بين پسكال وجسر لندن قدر ما يدهشنى أنك تربط بين پسكال وبينى .

من رسالة إلى الأخت مارى چيمز پاور (١٩٣٢)

(من رسالة منشورة فى كتاب " الشعراء فى صلواتهم " للأخت مارى چيمز پاور ، الناشر : شيد ووارد ، نيويورك ولندن ١٩٣٨)

الأخت العزيزة

ردا على خطابك المؤرخ فى ١ ديسمبر ، ربما كان أبسط ما أستطيع أن أزودك به هو أن أقول إنى نشئت على العقيدة التوحيدية من طراز نيو إنجلند .

٦ ديسمبر ١٩٣٢

من رسالة إلى پول المرمور (١٩٣٣)

لقد تعين علىّ أن أتحول إلى تنقيح محاضراتى فى ڤرجينيا التى ستنشر فى الربيع . ومرة أخرى أجدها قطعة غير مرضية من العمل . إن الموضوع جيد فيما أظن وهو أساسا نقد للافتقار إلى معايير خلقية – وفى الجوهر ، بطبيعة الحال ، معايير

دينية – في نقد الأدب الحديث . ولكن معالجتي (للموضوع) كانت تخطيطية جدا ، ولا أستطيع أن أفعل أى شئ يرضينى فى هذه الفترة . وقد كنت أود لو أسألك الإذن أن أهدى هذا الكتاب الصغير إليك ، إذ أظن أنك ستجد أغلب ما فيه مقبولا . ولكن إذ وجدت مناسبة لكى أمس كونفوشيوسية بابت ، فقد فكرت أنك (حتى إذا لم ترفض كلية ما قلته عنها) قد تجد مثل هذا التوريط محرجا لك . وآمل ألا يزج بى الكتاب (وهو عبارة عن ثلاث محاضرات فقط) فى كثير من المجادلات – إذ ليس الأمر مقصورا على أن هاردى قد أدين فيه – أو أن لورنس يبدو فيه شيطاناً Suppot do Satan - وإنما يلوح أنى فى مسألة أساسية كهذه ، أتخذ موقفا معزولا وأسلخ نفسى عن غالبية معاصرى بما فى ذلك باوند وييتس ورتشاردز وريد .

أما وقد نفضت يدى من هاتين المهمتين السيئتين ، فإنى عاكف على شئ يسلينى أكثر منهما : كتابة بعض جوقات منظومة ومحاورات لضرب من المسرحيات يراد به الاعلان عن حملة لجمع أموال لـ ٤٥ كنيسة جديدة فى أبرشية لندن . وإذا أطلقت لى الحرية فسأستمتع بها . إنى أحاول أن أجمع بين البساطة وقابلية الفهم الفورية اللازمتين للشعر الدرامى، والتركيز ، مستلهماً أساسا أشعياء وحزقيال .

(٧ نوفمبر ١٩٣٣)

من رسالة إلى پول إلمرمور (١٩٣٤)

لهم مبدأ وعقيدة واحدة بالغة القوة هى غياب المبدأ والعقيدة وقد أقيم على شكل مبدأ وعقيدة . وتلك بالتأكيد هى الطريقة التى يحكم بها البلد . أليس الجزء الأعلى حيث الطبقة المتوسطة اليوم يكاد يكون خاليا تماما من المبدأ والعقيدة ؟ وهل ترى ثمة أى شئ هم – كأفراد ، لا كغوغاء – على استعداد لأن يموتوا فى سبيله ؟

لقد اضطلعت بموضوع " جدوى الشعر " لا لشئ إلا لأنه لاح الموضوع الذى يمكننى أن أكتب عنه بأقل قدر ممكن من القراءة والتفكير الجديدين . وميدان كتاب " وراء آلهة غريبة " إنما هو ميدان قد تحولت إليه باهتمامى الحقيقى . وعلى ذلك فإنى أشد أسفا على عدم كفاية هذا الأخير منى على الكتاب الأول .

وإنى لأعى ، على نحو موجع ، أنى بحاجة إلى معرفة أوسع وأعمق كثيرا باللاهوت ، من أجل نوع العمل النثرى الذى أرغب فى القيام به ، لأن النقد الأدبى الخالص قد كف عن أن يثير اهتمامى .

(٢٠ يونيو ١٩٣٤)

من رسالة إلى مايكل روبرتس (١٩٣٥)

(بخصوص " كتاب فيبر للشعر الحديث " الذى حرره مايكل روبرتس . والرسائل منشورة فى **ذا تايمز لترارى سبلمنت** (ملحق التايمز الأدبى) ١٨ يونيه ١٩٧٦)

إن كل ما أنا منه على يقين هو أنى أظن أن المختارات من ريد ، ومن سبندر ، ومنى ينبغى اختصارها إلى ١٢ صفحة ، وأن " الأرض الخراب " ينبغى أن تحذف .

(من رسالة مؤرخة فى ١١ يوليو ١٩٣٥)

رسالة إلى فرجينيا ولف (١٩٣٧)

كونوا على ثقة من أن البوسومات لا يمكن أن ترفض
شايا مع مسزولف فى أيام الثلاثاء .
وفى لهفة إذا ظللت حيا
سآتى للعشاء معكم فى الخامسة .
وددت لو جئت فى الرابعة والنصف ،
ولكن أمامى غداء عمل قبل ذلك ،
وأشعر بأنى مسئول
عن القيام ببعض العمل قبل شايى .
لكن أرجوكم لا تتركوا الغلاية تنتظر
واحتفظوا لى بفنجان وطبق
واتركوا الماء on the bile ،
وكرسيا و (فيما آمل) ابتسامة .

أشكرك ، يافرجينيا ، وسآتى للشاى يوم الثلاثاء ٤ مايو فى الرابعة والنصف ، وآمل أن يعود ليونارد قبل أن أفارقكم ؛ ومهما يكن من أمر فيبدو أن هذا (الموعد)

هو الوحيد الممكن بين الآن ونهاية شهر مايو . بيد أنى لا أرى سببا يدعوك لأن تذيعى دون أجر ، إلا إذا كنت تدافعين عن قضية طيبة (وهذا عمل شاق بالإضافة إلى ذلك) . وإنى لخليق إن أقول أن ثمة ما فيه الكفاية من الأعمال التى لا يدفع عنها أجر دون أن يضيف المرء الإذاعة إليها . إن الذهاب إلى الأوبرا فى مقصورة هو الطريقة الوحيدة المحتملة للذهاب إلى الأوبرا : ولم تتوافر لى هذه الشروط منذ سنوات طويلة . ربما ذهبت إلى فينا لأرى ما إذا كانت لديهم أى أوبرا رخيصة هناك . تمنيت لو رأيتك أكثر من ذلك ، لأنه يلوح – والأمور على ما هى عليه – أنى أتدهور لأغدو عجوزا من الطراز القديم . وكل رياضاتى قد أصبحت هى رياضات العجائز – فمثلا ذهبت إلى ويسبتش فى عطلة الأسبوع الماضى ، من طريق مائدة مادالين العالية ، كى أشرب البورت ، وقد تعودت على رذيلة العشاء فى الأندية . ولن يدهشنى أن أنتهى عضوا فى لجنة للأنبذة من هذا النوع أو ذاك ؛ وفى شهر يونيه من هذا العام سألقى خطبة يوم توزيع الجوائز فى مدرسة كنجزوود (الميثودية) مواطن محترم . وقد ذهبت لأعيش فى أمبرورزجيت . يا إلهى . أتراني مشعوذا ؟

إنى أحسدك لأنك أنهيت عملا حديثا بحيث لا يتوقع منك أن تعكفى على عمل جديد . أما أنا فأحاول أن أكتب مسرحية ، ولكن الأمر بالغ الصعوبة ، يغيظ حين يقاطع ، ويمل حين لا يقاطع . يا إلهى .

المخلص

توم

(رسالة فى ١٩٣٧)

من رسالة إلى لورنس دريل (١٩٣٧)

عزيزى دريل ، يؤسفنى أنك وجدت رسالتى لاذعة . فقد كنت أظنها بالغة العذوبة ولكن ما دمت تحب ما هو لاذع ، فسأرى ما الذى يمكننى أن أفعله (١٩٣٧)

رسالة إلى لورنس دريل (١٩٣٧)

٥ نوفمبر ١٩٣٧

عزيزى دريل : قرأت " كتاب القرن للشاعر " باهتمام وببعض التخوف . ودعنى

أقول فورا إنه لأسباب لا صلة لها بمزيته لا أظن أن الـ **كرايتريون** (المعيار) هى المكان الملائم له تماما . ولست أحب أن أنشر فى الـ **كرايتريون** (المعيار) مقالات تكون فيها أعمالى الخاصة أحد الموضوعات قيد النقاش . ومن ناحية أخرى ، فإنك إذا حذفتنى من هذه المقالة فلن يشوه هذا المقالة فحسب ، وإنما سيكون له ، على نحو من الأنحاء ، من الأثر السيئ ما لتركى . ومعنى هذا أنه قد يولد انطباعا بأنى أحب أن أنشر مقالات تنقد عديدا من معاصرى ، دون أن تنقدنى . وعلى هذا فإذا نشرته أظن أن من الأفضل أن يظهر فى مكان آخر .

والآن فلننظر أولا فى المقالة لا من حيث علاقتها بك . يلوح لى أن القضية التى تتقدم بها جديرة بالاعجاب ، إذا أقر بافتراضاتها المسبقة . ولكن هذه الافتراضات المسبقة بالغة الضخامة ، ومن المؤكد - إذ لست واثقا من أنها كلها شعورية تماما - أن معرفة كنهها بالضبط تتطلب قدرا كبيرا من الدرس . ولكن بوسع المرء أن يستخدم ، كامتحان لصحة المقدمات ، شعوره الغريزى نحو نتائجها . ويلوح لى أنه لابد أن ثمة خطأ فى الافتراضات الكامنة وراء منهج للاستدلال يفضى بك إلى استبعاد إزرا باوند فى عبارة ، وإلى معالجة وندام لويس - وهو واحد من أكثر الكتاب الأحياء حيوية - فى نفس الفئة مع - وبالتأكيد على أنه أقل دلالة من - ألدس هكسلى الذى هو واحد من أكثرهم مواتا . من المؤكد أن الحقيقة الماثلة فى أن لويس يكتب إنجليزية جيدة ، والحقيقة الماثلة فى أن ألدس هكسلى لا يفعل ذلك ، أمور متصلة بهذا ؟

وثانيا ، أما عن هذا النوع من النشاط النقدى باعتباره مشغلة لك ، والذى هو علة تخوفى (كذا) . يلوح لى أن ثمة خطرا كامنا عليك ، ككاتب خلاق ، فى الأعمال النقدية المعنية ، بوجه خاص ، أن تجعل نشاط عقلك الخلاق واعيا . ولو أنك كنت معنياً ببناء نظريات ، لا صلة لها بنشاطك الخلاق أو تتعارض معه ، لاعتبرت هذا النوع من الكتابة مخرجا صحيا ، ومرغوبا فيه أيضا للحصول على قليل من المال . ولا شك فى أنك سترد بملحوظة مؤداها أن هذه النقطة التى ذكرتها اعتذار غير صريح ، وكل ما يسعنى أن أقوله إزاء ذلك أن هذا الرأى قد مر بذهنى قبل أن يمر بذهنك . بيد أنه قد كان علىّ فى الفترة الأخيرة أن ألقى محاضرتين عن شكسبير دون أن أتبين مقدما ما الذى ستؤديان بى إليه ، وقد روعنى أن أجد تفسيرى لشكسبير معنيا فى الحقيقة بما أنا مهتم ، شخصيا ، بأن أحققه فى المسرح ، إلى الحد الذى أظن معه أن من الخير لى أن أترك شكسبير جانباً لبعض الوقت فى المستقبل . ولو كنت أكتب مسرحية ، فأظن أنى أعنى بأن أغدو واعيا بطريقة كتابتها ، خيرا من أن أعنى بأن أغدو واعيا بما أحاول أن أفعله . وكل هذا يمكن تفصيله بإسهاب كبير ولكنى أعرف أنك قادر تماما على أن

تفعل ذلك بنفسك سواء كنت توافقنى على هذه النقطة أو لا . وإن لى آراء معينة لا ريب فى أنك ستخرجها من حسبانك ، فأنا أظن مثلا أنك وميلر تحدثان حول د . هـ . لورنس ضجة أكثر مما ينبغى ، ولكن هذا أمر لا صلة له بذاك .

من رسالة إلى وندام لويس (١٩٣٨)

ذانيو كرايتريون

٢٤ ميدان رسل

لندن W . C . 1

٢١ أبريل ١٩٣٨

عزيزى لويس

عرفت من صحيفة الـ " تلجراف " أن الصورة التى رسمتها لى قد رفضتها الأكاديمية . ومن ناحيتى فلن أخفى أنى شعرت بالراحة لذلك .

من رسالة إلى مينارد كينيز (١٩٣٨)

(من رسالة محفوظة فى مكتبة كلية " كنجز كولدج " بجامعة كمبردج)

١٥ نوفمبر ١٩٣٨

عزيزى مينارد

أشعر أنى مدفوع إلى الكتابة إليك كى أشكرك على ضيافتك فى الليلة الماضية وعلى الغداء والمسرح ، والعشاء .

من [رسالة إلى ج . ف . هيلى (١٩٤٠)

[من رسالة مؤرخة فى ١٠ مايو ١٩٤٠ . أوردها كرستوفر ريكس فى كتابه "

ت . س . إليوت . والتحيز "]

باليهود أحرار الفكر أعنى اليهود الذين طرحوا عنهم ممارسة ديانتهم ومعتقدها ، دون أن يغدوا مسيحيين أو يربطوا أنفسهم بأى ديانة دوجماطيقية أخرى . وينبغى أن يكون واضحا أنى أظن أن عدداً كبيراً من أحرار الفكر من أى عرق أمر غير مرغوب فيه ، وأن اليهود أحرار الفكر ليسوا إلا حالة خاصة .

من [رسالة إلى هـ . و . هاوسرمان] (٢٤مايو ١٩٤٠)

[من رسالة عن قصيدة " إيست كوكر " نشرت فى مجلة **إنجلش ستديز** (دراسات إنجليزية) السنة ٢٣ - ١٩٤١]

أظن أن صور القسم الأول (وإن تكن مأخوذة من القرية ذاتها) ربما تكون متأثرة بذكرياتى عن Germelshausen التى لم أقرأها منذ عدة سنوات .

من رسالة إلى ج . ف . هيلى (١٩٤٠)

(من رسالة مؤرخة فى ١٩ يونية ١٩٤٠ . أوردها كرستوفر ريكس فى كتابه " ت . س . إليوت والتحيز ") .

أما عن مستر باوند فقد سبق لى أن أوضحت أنى لا أربط نفسى بأى من آرائه فى اليهود .

من رسالة إلى مارتن براون(١٩٤١)

انى أناضل حاليا لأضع على الورق القصيدة الرابعة من سلسلة القصائد التى بدأتها . ولئن نجحت هذه المحاولة فمن المحتمل أن تشغل وقت فراغى عدة أسابيع أخرى .

(يوليو ١٩٤١)

من رسالة إلى أ . ب . رامساى (١٩٤٢)

عندما أقول إن هذا يسعدني لا أريد أن يفسر هذا التأكيد الصادق تماما على أنه تعبير عن موافقة عامة على حفظ مخطوطاتي أو ، يقينا ، أغلب المخطوطات . وكقاعدة عامة لا أرى أن عملي يمثل أى استثناء منها يلوح لى أن الخلف يجب أن يُترك مع نتاج هذه المؤلفات ، ولا يثقل بسجل للعملية [التى أفضت إليها] .

وردت فى كتاب هيلين جاردنر « تأليف أربع رباعيات » ، ص V (٥) .

من رسالة إلى چولين كورنل (١٩٤٨)

٢٤ نوفمبر ١٩٤٨

عزيزى كورنل

إنى أكتب وأنا فى عجلة من أمرى ، بعض الشئ ، إذ ما زال علىّ أن أحزم أمتعتى للرحيل عن پرنستون غدا .

رسالة إلى برتراند رسل (١٩٤٩)

(عن كتاب برتراند رسل **سيرتى الذاتية ١٩٤٤ - ١٩٦٧** ، الجزء الثالث ، الناشر جورج آلن وأنوين لندن ١٩٦٩)

٢٤ ميدان رسل ، و . I . C

١٠ يونية ١٩٤٩

عزيزى برتى

اسمح لى أن أضيف تهنئاتى المخلصة إلى سائر التهنئات التى تلقيتها ، بمناسبة انضمامك إلى هذه الطائفة الصغيرة الغريبة . إنها لتحية ملائمة ، وإن تكن متأخرة ، لمؤلف **فلسفة لايبنتز والأصول** principia وسائر الأعمال التى تغذيت عليها منذ خمسة وثلاثين عاما مضت . وأيضا لصاحب محاضرات ريث - الذى هو واحد من المؤلفين القلائل بقيد الحياة ممن يمكنهم أن يكتبوا نثرا إنجليزيا .

المخلص لك إلى الأبد

ت . س . إليوت

إن أستاذ ترنتى يوصى بدبوس مشبك فى الشريط : ولكن ثنية مرتبة على كل جانب أفضل بكثير .

رسالة إلى لورنس دريل (١٩٤٩)

يوليو ١٩٤٩

عزيزى لارى

إن رسالتك غير المؤرخة آية . وفى المستقبل عندما لا تكون رسائلك مؤرخة (وهذا هو الشأن عادة) فإنى أنوى أن أؤرخها قبل ردى عليها بأسبوع ، وهو الرد الذى سيكون دائما - بالتالى - فوريا . وعندما تكون فى المستقبل غير موقعة أيضا (وقد كانت كذلك أحيانا فى الماضى) فسأعطى نفسى الحرية فى عدم الرد عليها البتة ، دون تثريب على . ولكنها - كما قلت - كانت رسالة طيبة ، وأنا موافق

عليها . أعتقد دائما أنه من الخير أن نشجع المؤلفين على أن يعتقدوا أن عملهم أحسن قليلا مما هو عليه - لا أحسن كثيرا مما هو عليه ، وإنما قليلا . إنه لأمر طبيعى وملائم أن يعتبر المؤلفون ناشرهم ليس **تماما** على مستوى آخر عمل لهم . ولكنهم يخطئون خطأ جسيما ، يفضى أحيانا إلى كارثة ، عندما يعانقون وهما مؤداه أنه قد يكون ثمة ناشر آخر أذكى وأكثر انتباها وأفهم لمصالحهم (على المدى الطويل ، المدى الطويل جدا) من الناشر الذى لديهم . ومهما يكن من أمر ، فإن هذا يفضى بى إلى مزيد من النظر فى مسرحية **سافو** التى لم أهملها ، وإنما أعدت مطالعتها بين الحين والحين منذ ذلك الوقت . (ويجب أن تتذكر أن رسالتك لم تكتب إلا من أسبوع مضى : والبريد الجوى عبر المحيطات بالغ السرعة فى هذه الأيام) . والآن ، فإنى مازلت لا أستطيع أن أرى كيف يمكن إخراجها دون جراحة . وإنى لواثق أن جراحة يقوم بها مخرج جيد ستكون نافعة إلى الحد الذى أوثر معه أن أنشر المسرحية بعدها لا قبلها . ومع ذلك أعتقد أنها عمل طيب . إنها ليست بالغة الجودة إلى الحد الذى تحاول أن تقنع نفسك به (ذلك أن أول فقرة من رسالتك كانت موجهة إلى نفسك وليس لى) ولكنها جيدة رغم ذلك . إن مؤلفها مدعٍ بعض الشئ ، ويقع أحيانا فى غلطة محاولة منافسة شكسبير فى أقواله المقتضبة ، وقد صيغت بطريقة غريبة ، ولكنه - على العموم - خبير بالدنيا (حرفيا : يعرف بصله ، ويزرعه مقلوبا) . وإنه لمما يجدد النفس دائما أن تجد شاعرا يفهم أن المعنى النثرى يأتى أولا ، وأن الشعر لا يعدو أن يكون نثرا طورته معرفة بعلم الطيران . وهكذا فإنها حتى إذا لم تخرج ، أود أن أنشرها .

لكن هذه ليست سوى البداية . فأولا علينا أن نرى ماذا سيحدث لديوان **عن التظاهر بالصلف** . وفى الحالة الراهنة لسوق الشعر (وقد سقط قعره) (وأستطيع أن أورد لك بعض أرقام مدهشة تحت العشرة) لا ينبغى أن تتوقع شيئا سوى البؤس . ومع ذلك فسأحاول أن أقنع مجلس الدار بأن ينشر مسرحية **سافو** . ولكن أتدرك

ياعزيزى لارى ما يعنيه ذلك ؟ هذا كتاب هائل من ١٧٩ صفحة ، أكبر من أى ديوان شعرى . واليوم ماذا يكون الحال مع الرواتب التى يحصل عليها الطابعون والقائمون بالتجليد ، وهى أكثر مما يحصل عليه المؤلفون ، وتبلغ ١٠ شلنات و٦ بنسات **على الأقل** للنسخة الواحدة ، وهو ما يقصر السوق على الأغنياء من محبى الشعر - وبديهى أن محبى الشعر ليسوا بالأغنياء . أترى الآن لماذا أقدم بعض الوعود بإخراجها على خشبة المسرح ؟ إن قلة من الناس هى التى تشترى الشعر ، وقلة أقل تشترى مسرحيات شعرية - إلا إذا كانت قد أحرزت على خشبة المسرح نجاحا محدودا succ-es destime إلى الحد الذى تظن معه أنك يجمل بك أن تلوح فى صورة العارف بها . وهناك المال الذى سنخسره بنشر مسرحية **سافو** .. وفى الوقت ذاته هناك بضع نقاط تفصيلية ، إذ أفترض أن لديك نسخة بالكاربون من النص الذى بين يدى .

اقرأ مسرحية **أنطونى وكليوباترا** وبسط . لقد كان شكسبير محظوظا فى عصره ، كما كان كل الكتاب المسرحيين العظماء محظوظين . ونحن لسنا محظوظين . إن علينا أن نصنع مسرحيات لا تستطيع حركات العقل فيها أن تجد لها معادلات فيزيقية . بيد أنه عندما يصل المرء إلى اللحظة الكبرى (وإذا لم نتمكن من الحصول عليها ، فلن نتمكن من صنع دراما) فلابد أن يكون ثمة وجدان أساس بسيط (معبر عنه ، بطبيعة الحال ، فى نظم لا يموت) يستطيع كل إنسان أن يفهمه .

المخلص ، فى عجلة

ت . س إليوت

[سان چون پرس] (١٩٤٩)

(من رسالة مؤرخة فى ٧ ديسمبر ١٩٤٩ إلى پولان ، نشرت فى " كاييه دولاپلياد " (كراسات جماعة الثريا ، صيف / خريف ١٩٥٠) .

عزيزى پولان

إن قطارا يقف منتظرا فى المحطة ، مليئا بالحجاج المنطلقين لإزجاء التحية لسان ج . پرس . وقد فاتت ساعة المغادرة .

من رسالة إلى فيليب ميريه (١٩٥٤)

(من رسالة مؤرخة فى ١٠ ديسمبر ١٩٥٤ . ، ترد فى كتاب " فيليب ميريه : أوراق فى السيرة الذاتية وغيرها " تحريرها ت . هـ . سيسون ، الناشر : كاركانت ، مانشستر ١٩٨١) .

عزيزى ميريه

أشكرك على خطابك المؤرخ فى ٢٨ نوفمبر والذى ظل بعض الوقت بلا رد منى .

من "رسالة إلى تشارلز نورمان" (١٩٥٧)

(من رسالة كتبها من لندن بتاريخ ١٣ سبتمبر ١٩٥٧ . نشرت فى كتاب تشارلز نورمان **إ . إ كمنجز : صانع السحر** ، ديوك ، سلوان آند بيرس ، نيويورك ، ١٩٦٤)

لا أدرى ما الذى أستطيع أن أقوله عن إ . إ كمنجز مما هو خليق أن يلائم كتابك ، على وجه الخصوص ، إلا أن يكون الكتاب مؤلفا من مدائح كتاب آخرين . إن رأيى فى مستر كمنجز كشاعر بالغ العلو ، رغم أننى لا أحب طريقته فى رسم الحروف .

من رسالة إلى رسل كيرك (١٩٥٨)

(مؤرخة فى ٣ فبراير ١٩٥٨ ، وردت فى كتاب رسل كيرك " إليوت وعصره " ، راندوم هاوس ، نيويورك ١٩٧١)

إن القصص الوحيد الذى يقدمونه لى طلبا لرأيى هو أى شئ يلوح أنه محاكاة لجيمز جويس ، وهذه الألوان من المحاكاة يلوح الآن أنها انتهت .

[رسالة إلى جروشو ماركس] (١٩٦١)

[نشرت فى كتاب جروشو ماركس **رسائل جروشو** ، سفير بوكس ، لندن] .

٢٦ أبريل ١٩٦١ .

عزيزى جروشو ماركس .

أكتب لك هذا لأخبرك بأن لوحتك قد وصلت وأنها منحتنى سرورا عظيما وسوف تظهر سريعا فى إطار على جدار حجرتى ، مع صور أصدقاء آخرين مشهورين مثل و . ب . بيتس وبول ڤاليرى . وسواء ما إذا كنت تريد حقيقة صورة فوتوغرافية لى ، أو كنت قد طلبتها بدافع الأدب وحده ، فستصلك الصورة على أية حال . وقد طلبت نسخة من إحدى صورى الأفضل ، وسأوقع عليها بالتأكيد مع عرفانى وتأكيد إعجابى . وستعلم أن صورك هى أكثر الصور التى أوثر أن أعلقها . وسيسعدنى أن أحتل مكانا أكثر تواضعا فى مجموعتك .

وعرضا فإذا ، وعندما ، كنت مع مسز ماركس فى لندن ، فإن زوجتى وأنا نأمل أن تتناولا العشاء معنا .

المخلص

ت . س . إليوت

حاشية : إنى أحب السيجار أيضا ، ولكن ليس ثمة أى سيجار فى صورتى أنا الآخر .

من [رسالة إلى آن بودن] (مايو ١٩٦١)

(عن كتاب ت .س إليوت : **معرض المخطوطات والطبعات الأولى** يونيه ١٩٦١ ، جامعة تكساس (أوستن) . عن بيت محذوف من قصيدة **الأرض الخراب**)

كان فى المخطوط الأصلى ولكنه حذف ، لسبب أو آخر ، من النص المنشور . وقد عاد إلى ذهنى عندما كنت أعد النسخة .

من رسالة إلى هانز ف . بنتز (١٩٦١)

(من كتاب هانز ف . بنتز " ت . س . إليوت مترجما "

Thomas Stearns Eliot in ubersetzungen, Verlag frank Furt am Main Germany , 1963)

٤ أكتوبر ١٩٦١

عزيزى الدكتور بنتز

إنى شديد الاعجاب بنشاطك

من رسالة إلى أ . ب كوثين (الابن) (١٩٦٢)

(نشرت تحت عنوان " رسالة غير منشورة من ت . س . إليوت (١٩٦٢) " فى مجلة " بيتس - إليوت رفيو " (مجلة بيتس وإليوت) السنة ٥ ، العدد ١ ، ١٩٧٨)

٢٩ أغسطس ١٩٦٢

عزيزى الأستاذ كوثين

ولا ريب لدىّ كذلك فى أن تلك الصفحة من مسرحية ويستر كانت فى مؤخرة ذهنى .

من رسالة إلى جروشو ماركس (١٩٦٣)

(مؤرخة فى ٢٤ يونيه ١٩٦٣ ، نشرت فى جريدة " سنداى تايمز ويكلى رفيو " ١٢ نوفمبر ١٩٦٧)

إنى أحسدك على ذهابك إلى إسرائيل ، وأتمنى لو أمكننى أن أذهب أنا أيضاً إذا كان جو الشتاء طيبا حيث أنى أكن لذلك البلد إعجابا حادا .

من رسائل إلى دانيل هـ . وودوارد (١٩٦٣)

أعتقد أنه يمكن القول إن الطبعة المحدودة الحديثة هى الطبعة المعتمدة . وقد أجريت تصحيحا أو اثنين فى هوامش تلك الطبعة ، واقترح علىّ مستر ماردر ستايج ، ناشر تلك الطبعة المحدودة ، إجراء تعديلات فى المقتطفات من دانتى على أساس نص أكثر صحة من ذلك الذى استخدمته فى الماضى .

(عن قصيدة " الأرض الخراب ") .

أظن أنه كان من الصعب جدا ، فيما يحتمل ، أن أجد ناشرا تجاريا للقصيدة فى ١٩٢٢ أو ١٩٢٣ . وإنى لعلى يقين من أن المس هاريت ويفر قد كانت بحيث تنشرها ، ولكنى متأكد تماما من أنها كانت قد تركت العمل ، بمجئ ذلك التاريخ . وكنت قد أخذت مجموعة من سبع قصائد قصيرة أو نحو ذلك إلى ليونارد ولف الذى نشرها على شكل كتيب ملحق بإحدى صحف روجر فراى .

ربما كان الموضوع ، كما قال المستر كلايف بل ، هو أن روجر فراى اقترح أن أذيل القصيدة بهوامش . وإنى لأذكر أنى قرأت القصيدة على ليونارد وفرجينا ولف قبل أن تسبق لهما مطالعتها ، وأعلم أن الهوامش أضيفت إليها وكانت من الطول بحيث لاحت القصيدة ذاتها أقصر من أن تصدر على شكل كتاب .

(٢٦ يونيو ١٩٦٣)

من " رسالة من ت . س . إليوت " (١٩٦٣)

(من رسالة بعث بها إليوت إلى جاك ب . دالتون بتاريخ ٢٦ سبتمبر ١٩٦٣ . ترد فى مقالة لدالتون فى مجلة " جيمز جويس كوارترلى " (فصلية جيمز جويس)

لا أحد يعجب بجويس أكثر منى – ولكن كل ما يستطيع المرء أن يقوله هو أنه ، بعد **يوليسيز** ، لم يكن أمامه شئ آخر يفعله .

من رسالة إلى راشيل وود وارد (١٩٦٤)

لست أستطيع أن أشعر بأنى آسف كليةً على أن هذا (المخطوط المكتوب على الآلة الكاتبة) والكراسة قد اختفيا . فالقصائد غير المنشورة فى تلك الكراسة لم تكن جديرة بالنشر ، وكان ثمة قدر كبير من فضول القول فى " الأرض الخراب " حذفه باوند ، وهو مصيب تماماً . ومن المحقق أن القصيدة بشكلها الأخير الذى ظهرت فيه تدين لجراحة باوند بأكثر مما يستطيع أى إنسان أن يدركه .

(٣ أبريل ١٩٦٤)

من رسالة إلى دكتور هلموت فيبروك (١٩٦٤)

(نشرت في Alma Mater Philppina ، صيف ١٩٦٥)

٢٩ أبريل ١٩٦٤

سيدى العزيز

تلقيت خطابك المؤرخ فى ٧ أبريل ، ولكنى أخشى أن تكون ذكرياتى عن ماربورج من الوجازة والشذرية بحيث لا تستحق التسجيل .

رسالة إلى برتراندرسل (١٩٦٤)

فيبر وفيبر ليمتد

٢٤ ميدان رسل

لندن و C . I

٢٠ مايو ١٩٦٤

السيد الموقر إيرل رسل (وسام الاستحقاق)

بلاس بنرين

بنرنديودرياث

مريونششير

عزيزى برتى

استمعت زوجتى وأنا فى تلك الليلة إلى المقابلة التى أجريت معك فى الإذاعة ، ونعتقد أنها قد سارت سيرا حسنا جدا .

وكما أنك قد تعلم ، فإنى أختلف مع آرائك فى أغلب الموضوعات ، ولكنى أعتقد أنك قد صغت معتقداتك على نحو بالغ العزة بل والإغراء . وقد أردت أن تعرف هذا إذ تمضى إلى هذا الحد ، وإذ أكون أنا نفسى - فيما آمل - قد دمثتنى السن بعض الشئ .

مع ذكريات العرفان بالجميل والمودة

المخلص لك إلى الأبد

توم

من رسالة إلى سيريل كونولى (١٩٦٤)

(وردت فى مقالة كونولى " ثورى من قلب ميسورى " صحيفة " ذا سنداى تايمز " ١٠ يناير ١٩٦٥ ، والرسالة مؤرخة فى خريف ١٩٦٤)

تأثرت ، بصفة خاصة ، بالطريقة التى أشرت بها فى مراجعتك لكتابى "مجموعة القصائد" إلى قصيدتى الأخيرة المهداة إلى زوجتى . لقد كنت أول قارئ وناقد متعاطف يوجه النظر إلى الحقيقة غير المألوفة ومؤداها أنى ، أخيرا ، كتبت قصيدة حب وسعادة .

مختارات من رسائل لم أتمكن من العثور على تواريخها

من رسالة إلى جون كوين

أرغب فى الانتهاء من قصيدة طويلة فى ذهنى سجلت أجزاء منها على الورق .

من " رسالة "

(عن تصديره لديوان هارى كروسبى " عبور فينوس " والرسالة منشورة فى كتاب هيو فورد " نشر فى باريس " ، مطبعة جارنستون لندن ١٩٧٥) .

إنى أكثر من غير راض عما كتبته مرفقا بهذه الرسالة ، لا بسبب وجازته (فأنا دائما قصير النفس) قدر ما هو بسبب فقر أفكاره : وأخشى أنه سيبدو أقرب إلى فتور الهمة .

من رسالة إلى هالى فلانجان

إنه لمن المشكوك فيه أن يكون هدف الشعر هو التوصيل على أى نحو . على الشعر ببساطة أن يسجل اندماج عدد من الخبرات .

(عن كتاب هالى فلانجان : **دينامو**)

من رسالة إلى كيث دوجلاس

بديهى أنه ليست هناك دوريات كثيرة الآن يُنشر فيها الشعر ، ولكن سيسرنى جدا أن أوجه نظر محررى مجلة " هورايزون " (الأفق) إلى عملك .

من رسالة إلى روبرت جريفز

إنى أحجم عن أى تعليقات أخرى على رسالتك الرسمية . وفى الوقت ذاته أظن أنى محق فى أن أقول إنى لا أفهمك تماما . إنك تلمح إلى ما تدعوه سياسة " شعبية " فيما يخص الشعر المعاصر مُلاحظا في العددين أو ثلاثة الأعداد الأخيرة من " ذاكرايتريون " (المعيار) . وليس واضحا لدى ما إذا كنت تفكر فى مراجعات همبرت ولف أم فى مراجعات ف . س . فلنت أم ج . ج . فلتشر ، أم هم جميعا . لقد كنت شخصيا بحيث أظن أن وجهات نظر هؤلاء المراجعين الثلاثة متنوعة بما يكفى لإبرائنا من " سياسة شعبية " . وأظن يقينا أنى لو كنت موضع نقد فيما يخص مراجعات الشعر التى تنشرها لكان ذلك النقد هو أننا نعتنق وجهات نظر أكثر من اللازم .

من رسالة إلى كرستيان شميت

أما عن " أغنية حب . ج . ألفرد پروفروك " فإن أى شئ أقوله الآن عنها لابد أن يكون من قبيل الرجم بالظنون بعض الشئ ، لأنى قد كتبتها منذ زمن بعيد إلى الحد الذى قد تخدعنى معه ذاكرتى ولكنى على استعداد لأن أوكد أن " أنت " فى " أغنية حب " لا يعدو أن يكون صديقا أو رفيقا ، ربما من جنس الذكور ، يخاطب المتحدث فى تلك اللحظة ، وليس له أى مضمون وجدانى من أى نوع .

من رسالة إلى . C أ . بودلسن

فى صفحة ٢٥ تعتبر ثلاثة أبيات وصفا لوجه سوينى فى الصباح . ومهما يكن من أمر فإن ما كنت أعنيه بالوجه الموصوف هو وجه المصابة بالصرع على الفراش .

فى صفحة ١٠٠ تشير إلى " لاحظ المرض فى التوقيعات " . لم أكن أفكر فى توقيع شكسبير أو توقيع أى شخص آخر ، وإنما كنت أستخدم الكلمة بمعنى آخر أقل شيوعا وربما بمعنى غير مسموح به " . إن تعريفها موجود فى معجم أكسفورد الكبير ، تحت رقم ٤ من معانى كلمة توقيع .

وسأورد هذا المثال المذكور هناك ١٦٩٧ : إنه لمن الصعب أن نقرر ما إذا كان للبشر ، كما يقولون عن النباتات ، توقيعات تكتشف طبيعتهم بها . وهذا مثال آخر من ١٧٤٨ : ثمة من يظنون الأعشاب هى الأنسب لمعالجة تلك الأجزاء من جسم الإنسان ، التى تشبهها بعض الشبه ، وتدعى عادة توقيعا .

(عن كتاب " رباعيات ت . س إليوت الأربع " تعليق لـ . أ . بودلسن ، الطبعة الثانية ١٩٦٦ ، مؤسسة منشورات جامعة كوبنهاجن) .

من رسالة إلى دونالد جالوپ

لم يتصادف أن تجئ كلمة VUS على صفحة الغلاف إلا لأنى أجهل البروفنسالية ، وقد كنت أورد من طبعة إيطالية لدانتى واضح أن محررها بدوره لم يكن يعرف البروفنسالية .

من رسالة إلى مارچورى ج . لايت فوت

(وردت فى مقالتها " حفل الكوكتيل غير العادى " ، مجلة " مودرن دراما " ، السنة ١١ ، العدد ٤ ، فبراير ١٩٦٩) .

إنى لا آبة قط لقواعد التقطيع العروضى ، عند كتابتى الشعر ، وأعتمد على أذنى الخاصة كلية ومن ثم فليس لدى فى الحقيقة إجابة عن أسئلتك .

من رسالة إلى پول إلمرمور

إنى أعى تمام الوعى أنى شاعر رومانتيكى ثانوى . ولكن إذا كان ثمة شئ واحد أعرفه ، فهو كيف أستخدم علامات الترقيم فى الشعر .

المشروع القومى للترجمة

العنوان	المؤلف	المترجم
اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : لطفى عبد الوهاب / فاروق القاضى / حسين الشيخ / منيرة كروان / عبد الوهاب علوب
مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه – كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
الرواية العربية	روجر آلن	ت : د. حصة إبراهيم المنيف

الأسطورة والحداثة	پول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت
نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحي / محمود ماجد
عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت : المهدى أخريف
بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
التراث المغدور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
ما وراء العلم	جون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد

العنوان	المؤلف	المترجم
السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود
السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
نقد استجابة القارئ	چين . ب . تومبكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
وسم السيف	ميجل دى ثرباتس	ت : محمد إبراهيم مبروك
المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
هوية فرنسا	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
مدخل إلى النص الجامع	جيرار جينيت	ت : عبد العزيز شبيل
الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : د. أشرف على دعدور

صورة الفدائي في الشعر الأمريكي المعاصر نخبة ت : محمد عبد الله الجعيدي

ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي مجموعة من النقاد ت : محمود علي مكي

حروب المياه جون بولوك وعادل درويش ت : هاشم أحمد محمد

النساء فى العالم النامي حسنة بيجوم ت : منى قطان

المرأة والجريمة فرانسيس هيندسون ت : ريهام حسين إبراهيم

الاحتجاج الهادئ أرلين علوى ماكليود ت : إكرام يوسف

راية التمرد سادى بلانت ت : أحمد حسان

مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع وول شوينكا ت : نسيم مجلى

غرفة تخص المرء وحده فرجينيا وولف ت : سمية رمضان

امرأة مختلفة (درية شفيق) سينثيا نلسون ت : نهاد أحمد سالم

المرأة والجنوسة فى الإسلام ليلى أحمد ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال

النهضة النسائية فى مصر بث بارون ت : لميس النقاش

النساء والأسرة وقوانين الطلاق أميرة الأزهرى سنبل ت : بإشراف/ رؤوف عباس

الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط ليلى أبو لغد ت : نخبة من المترجمين

الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية فاطمة موسى ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال

نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان جوزيف فوجت ت : منيرة كروان

الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية نيتل الكسندر وفنادولينا ت: أنور محمد إبراهيم

الفجر الكاذب جون جراى ت : أحمد فؤاد بلبع

التحليل الموسيقى سيدريك ثورب ديفى ت : سمحه الخولى

فعل القراءة فولفانج إيسر ت : عبد الوهاب علوب

إرهاب صفاء فتحى ت : بشير السباعى

الأدب المقارن سوزان باسنيت ت : أميرة حسن نويرة

الرواية الاسبانية المعاصرة ماريا دولورس أسيس جاروته ت : محمد أبو العطا وآخرون

الشرق يصعد ثانية أندريه جوندر فرانك ت : شوقى جلال

مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى) مجموعة من المؤلفين ت : لويس بقطر .

ثقافة العولمة مايك فيذرستون ت : عبد الوهاب علوب

الخوف من المرايا طارق على ت : طلعت الشايب

تشريح حضارة بارى ج. كيمب ت : أحمد محمود

المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء) ت. س. إليوت ت : ماهر شفيق فريد

فلاحو الباشا كينيث كونو ت : سحر توفيق

مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية جوزيف مارى مواريه ت : كاميليا صبحى

عالم التليفزيون بين الجمال والعنف إيڤلينا تارونى ت : وجيه سمعان عبد المسيح

النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس عاطف فضول ت : أسامة إسبر

حيث تلتقى الأنهار هربرت ميسن ت : أمل الجبورى

اثنتا عشرة مسرحية يونانية مجموعة من المؤلفين ت : نعيم عطية

الإسكندرية : تاريخ ودليل أ. م. فورستر ت : حسن بيومى

(تحت الطبع)

الشعر الأمريكى المعاصر
الجانب الدينى للفلسفة
الولاية
المدارس الجمالية الكبرى
مختارات من الشعر اليونانى الحديث
بارسيفال
العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل
عدالة الهنود
جان كوكتو على شاشة السينما
الأرضة
غرام الفراعنة
نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية والقوانين المعالجة
القصة القصيرة (النظرية والتقنية)
صاحبة اللوكاندة
التجربة الإغريقية : حركة الاستعمار والصراع الاجتماعى
العنف والنبوءة
خسرو وشيرين
العمى والبصيرة (مقالات فى بلاغة النقد المعاصر)
وضع حد
التليفزيون فى الحياة اليومية
أنطوان تشيخوف
من المسرح الإسبانى المعاصر

خطبة الإدانة الطويلة
تاريخ النقد الأدبى الحديث (الجزء الرابع)
حكايات ثعلب
شامبليون (حياة من نور)
الحورية الهاربة
الإسلام فى السودان
العربى فى الأدب الإسرائيلى
آلة الطبيعة
ضحايا التنمية
المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر
أيديولوجى
تاريخ الكنيسة
فن الرواية
ما بعد المعلومات
الورقة الحمراء
موت أرتميد كروث
علم الجمالية وعلم اجتماع الفن
المهلة الأخيرة
الهيولية تصنع علماً جديداً
قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى
مدرسة فرانكفورت نشأتها ومغزاها

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٢٩٨١ / ٢٠٠٠

الترقيم الدولى (I. S. B. N. 977 - 305 - 197 - 8)





SELECTED CRITICISM

BY
T. S. ELIOT

يضم هذا الكتاب ، بأجزائه الثلاثة ، مختارات وافية من نقد الشاعر والناقد الإنجليزى ت . س . إليوت (١٨٨٨ - ١٩٦٥) الأدبى والاجتماعى والفلسفى والدينى عبر السنين .

سيجد القارئ هنا كتابين كاملين لإليوت هما : « جدوى الشعر وجدوى النقد» و « وراء آلهة غريبة » فضلاً عن مختارات من أعماله الأخرى :

الغابة المقدسة ، كُتّاب مسرحيون من العصر الإليزابيثى ، مقالات مختارة ، فكرة مجتمع مسيحى ، إلى لانسلوت أندروز ، المعرفة والخبرة فى فلسفة ف. هـ . برادلى ، فى الشعر والشعراء ، نقد الناقد ، جورج هربرت ، ألوان من الشعر الميتافيزيقى .

كما تضم أجزاء الكتاب الثلاثة إسهامات إليوت فى كتب من تأليف أو ترجمة أو تحرير غيره ، ومقدمات الكتب من تأليف سواه ، وكتابات وأ[illegible] له فى مناسبات مختلفة ، ومقدمات لمسرحياته ولنص فيلم « جريمة قتل [illegible] الكاتدرائية » ، ومراسلاته الشخصية ، ومقتطفات ، ومئات المقالات [illegible] أسهم بها فى صحف ومجلات أدبية توقف الآن معظمها عن الصدور [illegible] تجمع من قبل بين دفتى كتاب .

إن إليوت يبرز من هذه المختارات واحداً من أولئك النقاد العظماء ا[illegible] يغيرون من طرائق التفكير والحساسية ، ويثوّرون الذائقة الشعرية ، [illegible] جزء من موروث الشعراء والنقاد الإنجليز أمثال : بن جونسون ، ودري[illegible] وبوب ، وصمويل جونسون ، ووردزورث ، وكولردج ، وشلى ، وأرنولد ؛ ذلك الموروث الذى يدين له عالم الأدب بالكثير .



ف : عماد حليم







المشروع القومي للترجمة

المختار من نقد ت.س. إليوت

اختيار وترجمة وتقديم: ماهر شفيق فريد

تصدير: جابر عصفور

الجزء الثالث

135

المشروع القومى للترجمة

المختــــار

من نقد ت . س . إليوت

(الجزء الثالث)

اختيار وترجمة وتقديم

ماهر شفيق فريد

تصدير

جابر عصفور



هذه ترجمة مختارات من نقد ت. س. إليوت

من عدة كتب ومجلات وصحف

SELECTED CRITICISM

By

T. S. ELIOT

فهرس

صفحة

كتابات أسهم بها إليوت فى صحف ومجلات ولم تجمع فى أى من كتبه أو جمعت فى شكل مغاير

من مجلة "سميث أكاديمى ريكورد" (سجل أكاديمية سميث)

من «طيور جارحة» (١٩٠٥) 27

من «حكاية حوت» (١٩٠٥) 27

من «الرجل الذى كان ملكا» (١٩٠٥) 27

من مجلة "هارفرد أدفوكيت" (محامى هارفرد)

من «نبيذ المتطهرين» (١٩٠٩) 28

من «وجهة النظر» (١٩٠٩) 28

من «سادة وبحارة» (١٩٠٩) 28

من «محبو نواتهم» (١٩٠٩) 29

من «مشكلة التربية والتعليم» (١٩٣٤) 29

من مجلة "إنترناشيونال جرنال أوف إثكس" (الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق)

من «الربوبية والمذهب الإنسانى» (١٩١٦) 29

من «مراجعات كتب» (١٩١٦) 30

من «الضمير والمسيح» (١٩١٦) 30

من «النظريات الجماعية فى الدين» (١٩١٦) 31

من «عناصر علم النفس الشعبى» (١٩١٧) 31

من Mens Ceratrix (١٩١٧) 31

من «تعريفات قصيرة» (١٩١٧) 32

من «أدب الدوريات الحديثة فى علم الأخلاق» (١٩١٨) 32

من La Guerra Eterna (١٩١٨) 33

من «العالم خيالا» (١٩١٨) 33

من صحيفة "ذامانشستر جارديان"

من «توماس هاردى» (١٩١٦) 34

من «ملحمة السيد داوتى» (١٩١٦) 34

من «السيد لى ماسترز» (١٩١٦) 34

صفحة

من «كپلنج ووسام الجدارة» (١٩٥٦) 35

من "ذا نيشلن" (الأمة)

من «الأسلوب والفكر» (١٩١٨) 36
من «ت. س. إليوت عن معاداة كپلنج للسامية» (١٩٤٤) 36
من «مساعدة لشاعر» (١٩٥١) 36

من "ذى آثينيوم"

من «الإليزابيثيون الجدد والقدامى» (١٩١٩) 37
من «ما بعد الجورجيين» (١٩١٩) 37
من «الأدب الأمريكى» (١٩١٩) 37
إحياء كپلنج (١٩١٩) 39
إحياء كپلنج (١٩١٩) 45
من «شريف شاك» (١٩١٩) 45
من «بيل ويلزاك» (١٩١٩) 47
من «النقد فى انجلترا» (١٩١٩) 49
من «عقل أجنبى» (١٩١٩) 50
من «الجيل الرومانسى ، إذا كان قد وجد» (١٩١٩) 50
من «أدب أجنبى : عما إذا كان روستان يملك شيئا» (١٩١٩) 51
تربية الذوق (١٩١٩) 51
من «أكان ثمة أدب اسكتلندى ؟» (١٩١٩) 56
من «هملت ومشكلاته» (١٩١٩) 59
من «طنين نحل لا حصر له» (١٩١٩) 59
صاحب مذهب إنسانى ، وفنان ، وعالم (١٩١٩) 59
طلاء حرب وريش (١٩١٩) 64
منهج مستر پاوند (١٩١٩) 67
من «ميراثنا الذى لا يُنال» (١٩١٩) 72
مستر پاوند وشعره (١٩١٩) 72
من «ملهاة الأمزجة» (١٩١٩) 72
الواعظ فنانا (١٩١٩) 73
من «سونبرن» (١٩٢٠) 77
من «الرجل العارى» (١٩٢٠) 77

صفحة

من «جمعية العنقاء» (١٩٢٠) 77
من «دانتي قائدا روحيا» (١٩٢٠) 78
المسرحية الشعرية (١٩٢٠) 79
من «الملهاة القديمة» (١٩٢٠) 82
الفنانون والعباقرة (١٩٢٠) 83
من «الناقد الكامل» (١٩٢٠) 84

من "ذا نيشان آند ذي آثينيوم"

من «بن جونسون» (١٩٢٣) 84
جون دن (١٩٢٣) 85
من «أندرو مارفل» (١٩٢٣) 89
قرع طبلة (١٩٢٣) 92
وتمان وتنسون (١٩٢٦) 96
مستر ج. م. روبرتسون وشكسبير (١٩٢٦) 99
شارلستون ، هي ! هي ! (١٩٢٧) 100
مشكلة السونيتات الشكسبيرية (١٩٢٧) 103
من «إسرافيل» (١٩٢٧) 106
تنسون ووتمان (١٩٢٧) 106
صوفية بليك (١٩٢٧) 107
مستر تشسترتون (وستفنسون) (١٩٢٧) 111
من «ذا منثلي كرايتريون» (١٩٢٨) 113
نبش جثة ارتجالا (١٩٢٨) 114
الرقابة الجديدة (١٩٢٨) 116
مدخل إلى جوته (١٩٢٩) 116
رسالة (١٩٣٠) 119

من مجلة "ذا ديال" (المزولة)

من رسالة لندن (مارس ١٩٢١) 119
من رسالة لندن (مايو ١٩٢١) 120
من رسالة لندن (يوليو ١٩٢١) 121
رسالة لندن (سبتمبر ١٩٢١) 122
من رسالة لندن (أبريل ١٩٢٢) 126

صفحة

رسالة لندن (يونيه ١٩٢٢) 126
رسالة لندن (أغسطس ١٩٢٢) 130
من رسالة لندن (١٩٢٢) 133
«يوليسيز» والنظام والأسطورة (١٩٢٣) 133
من «ميريان مور» (١٩٢٣) 137
الأدب والعلم والعقيدة القطعية (١٩٢٧) 137
من «شاعر وقديس» (١٩٢٧) 142
The Silurist (١٩٢٧) 142
تفوق معزول (١٩٢٨) 147
وحدة وجدانية (١٩٢٨) 151
من «بن جونسون فى طبعة أكسفورد» (١٩٢٨) 155
من «حمار أپوليوس الذهبى» (١٩٢٨) 158

من مجلة "ذا لتل رڤيو" (المجلة الصغيرة)

من «إلدروب وأبلبلكس» (١٩١٧) 159
من «إلدروب وأبلبلكس» (١٩١٧) 161
من «رسائل» (١٩٢٩) 161

من مجلة "ذا نيو ستتشمان" (رجل الدولة الجديد)

من «ناقد أمريكى» (١٩١٦) 161
من «عصر النهضة الفرنسى» (١٩١٦) 162
من «السيد ليكوك جادا» (١٩١٦) 162
من «تعريفات أقصر» (١٩١٦) 162
عن كلمنت ج. وب (١٩١٦) 163
من «شارل پيجى» (١٩١٦) 163
من «چيوردانو برونو» (١٩١٦) 164
من «مع أمريكيي الماضى والحاضر» (١٩١٦) 164
من «ديدرو» (١٩١٧) 164
من «لوحات للاتحاد» (١٩١٧) 165
من «الرئيس ولسون» (١٩١٧) 165
من «حد النثر» (١٩١٧) 165
من «رواية السيد بورجيه الأخيرة» (١٩١٧) 166

صفحة

من «يوتوبيامنسية» (١٩١٧) 166
من «وليم چيمز عن الخلود» (١٩١٧) 166
من «دفاع عن المثالية» (١٩١٧) 167
من «توماوى معاصر» (١٩١٧) 167
من «مثال ڤيكتورى» (١٩١٨) 168
من «فلاسفة جدد» (١٩١٨) 168
من «تريستان داكونها» (١٩٢٧) 169
من «متفرنس» (١٩٢٨) 169
من «ذا كرايتريون (المعيار)» (١٩٢٨) 170
من «مهمة بلا أكمام» (١٩٢٩) 170
من «رسالة إلى نيماى تشاترجى» (١٩٥٥) 171

من مجلة "تايرو"

درس بودليـــــر (١٩٢١) 171
من «الإنجليزى الرومانتيكى ، والروح اللهوى ، ووظيفة النقد» (١٩٢١)
من «الإقليميات الثلاث» (١٩٢٢) 173

من مجلة "ذى إيجوست" (محب ذاته)

من «رسائل ج. ب. ييتس» (١٩١٧) 175
من «النوه والصورة» (١٩١٧) 176
من «تأملات فى الشعر المعاصر» (١٩١٧) 176
من «تأملات فى الشعر المعاصر» (١٩١٧) 177
تأملات فى الشعر المعاصر (١٩١٧) 182
تورجنيف (١٩١٧) 185
من «مراجعات قصيرة» (١٩١٧) 188
من «مراسلات» (١٩١٧) 188
من «مراجعات قصيرة» (١٩١٨) 189
من «الأدب والمحاكم الأمريكية» (١٩١٨) 189
من «مراسلات» (١٩١٨) 190
شعر لطيف ومكدر (١٩١٨) 191
أشلاء (١٩١٨) 195
من «محترف ، أو ..» (١٩١٨) 198

صفحة

ملاحظات (١٩١٨) 199
من «تعريفات وجيزة» (١٩١٨) 203
أمور معاصرة (١٩١٨) 204
من «تعريفات أقصر» (١٩١٨) 208
من «تعريفات قصيرة» (١٩١٨) 209
تار (١٩١٨) 210
دراسات فى النقد المعاصر (١٩١٨) 213
دراسات فى النقد المعاصر (١٩١٨) 217
من «تأملات فى الشعر المعاصر» (١٩١٩) 222

من مجلة "آرت آند لترز" (الفن والآداب)

من «ماريڤو» (١٩١٩) 224
من «مسرحية «دوقة مالفى» فى مسرح الليرك : والمسرحية الشعرية» (١٩٢٠) 224

من مجلة "ذا كرايتريون" (المعيار)

تصدير 227
من «شخصيات مسرحية» (١٩٢٣) 226
ملاحظات (١٩٢٣) 228
بيرون (١٩٢٣) 229
ملاحظات (١٩٢٣) 230
من «تعليق» (١٩٢٤) 232
من «تعليق» (١٩٢٤) 236
كتب ربيع السنة (١٩٢٤) 239
من «تعليق» (١٩٢٤) 241
من «تعليق» (١٩٢٥) 244
من «فى الأمسية» (١٩٢٥) 246
من «تعليق» (١٩٢٥) 247
من «الباليه» (١٩٢٥) 250
من «فكرة مجلة أدبية» (١٩٢٦) 251
كل أطفال الرب نبتت لهم أجنحة (١٩٢٦) 253
من «تعليق» (١٩٢٦) 255

صفحة

من «كتب ربع السنة» (١٩٢٦) 256
من «تعليق» (١٩٢٦) 256
من «تعليق» (١٩٢٦) 259
كتب ربع السنة (١٩٢٦) 261
من «تعليق» (١٩٢٧) 268
من «كتب ربع السنة» (١٩٢٧) 268
من «كتب ربع السنة» (١٩٢٧) 269
من «تعليق» (١٩٢٧) 271
كتب حديثة (١٩٢٧) 271
من «تعليق» (١٩٢٧) 277
من «كتب حديثة» (١٩٢٧) 2778
من «تعليق» (١٩٢٧) 280
من «كتب حديثة» (١٩٢٧) 281
من «تعليق» (١٩٢٧) 283
من «كتب حديثة» (١٩٢٧) 283
من «تعليق» (١٩٢٧) 286
من «تعليق» (١٩٢٧) 288
مركب المستر ميدلتون مرى (١٩٢٧) 289
من «تعليق» (١٩٢٧) 295
من «تعليق» (١٩٢٧) 296
من «تعليق» (١٩٢٨) 297
من «تعليق» (١٩٢٨) 297
من «تعليق» (١٩٢٨) 298
من «الأكسيون فرانسيز ومسيو موراس ومستر وارد» (١٩٢٨) 299
من «تعليق» (١٩٢٨) 301
من «رد على مستر وارد» (١٩٢٨) 301
من «كتب حديثة» (١٩٢٨) 303
من «تعليق» (١٩٢٨) 305
من «كتب ربع السنة» (١٩٢٨) 307
من «تعليق» (١٩٢٨) 309

صفحة

من «أدب الفاشية» (١٩٢٨) 311
كتب ربع السنة (١٩٢٨) 313
من «تعليق» (١٩٢٩) 317
من «كتب ربع السنة» (١٩٢٩) 319
من «تعليق» (١٩٢٩) 321
من «مستر بارنز ومستر راوس» (١٩٢٩) 323
من «تعليق» (١٩٢٩) 324
من «تعليق» (١٩٣٠) 325
كتب ربع السنة (١٩٣٠) 326
كتب ربع السنة (١٩٣٠) 329
من «تعليق» (١٩٣٠) 332
من «تعليق» (١٩٣٠) 333
كتب ربع السنة (١٩٣٠) 335
من «تعليق» (١٩٣٠) 335
من «تعليق» (١٩٣١) 337
من «تعليق» (١٩٣١) 338
من «تعليق» (١٩٣١) 339
الضحية وسكين التضحية (١٩٣١) 341
من «تعليق» (١٩٣١) 348
من «تعليق» (١٩٣٢) 349
من «تعليق» (١٩٣٢) 350
من «تعليق» (١٩٣٢) 351
من «تعليق» (١٩٣٢) 353
من «تعليق» (١٩٣٣) 356
من «تعليق» (١٩٣٣) 358
من «تعليق» (١٩٣٣) 361
تعليق (١٩٣٣) 363
كتب ربع السنة (١٩٣٣) 365
من «تعليق» (١٩٣٤) 368
تعليق (١٩٣٤) 369

صفحة

من «تعليق» (١٩٣٤) 370
تعليق (١٩٣٤) 372
من «تعليق» (١٩٣٤) 373
كتب ربع السنة (١٩٣٤) 374
من «تعليق» (١٩٣٥) 375
من «تعليق» (١٩٣٥) 377
تعليق (١٩٣٥) 378
من «تعليق» (١٩٣٥) 381
تعليق (١٩٣٥) 383
من «تعليق» (١٩٣٦) 385
كتب ربع السنة (١٩٣٦) 387
من «تعليق» (١٩٣٦) 388
من «تعليق» (١٩٣٦) 390
تعليق (١٩٣٦) 391
شعر السنة (١٩٣٦) 393
شكسبير مستر مرى (١٩٣٦) 394
من «تعليق» (١٩٣٦) 397
من «تعليق» (١٩٣٧) 399
من «تعليق» (١٩٣٧) 402
تعليق (١٩٣٧) 403
من «تعليق» (١٩٣٧) 404
من «تعليق» (١٩٣٧) 407
مراسلات (١٩٣٧) 410
من «تعليق» (١٩٣٨) 411
تعليق (١٩٣٨) 412
من «تعليق» (١٩٣٨) 414
تعليق (١٩٣٨) 416
من «تعليق» (١٩٣٨) 422
من «كلمات أخيرة» (١٩٣٩) 424

صفحة

من "ذا تشيرش تايمز"

من «العمل الفرنسى» (١٩٢٨) 427

من «القمصان السوداء» (١٩٣٤) 427

من «مؤتمر أكسفورد» (١٩٣٧) 427

من «مؤتمر أكسفورد» (١٩٣٧) 428

من «منشور ليبرالى» (١٩٣٩) 428

من «الأب تشيتام يتقاعد من درب جلوستر» (١٩٥٦) 428

من «مدرسة كمبردج والأخلاق الجديدة» (١٩٦٣) 428

من صحيفة "ذا تايمز إديوكشنال سپلمنت" (ملحق التايمز التربوى)

من «بريطانيا وأمريكا» (١٩٤٤) 429

من «معنى الثقافة» (١٩٤٥) 429

من مجلة "كرسندام" (العالم المسيحى)

من «الموروث الإنجليزى» (١٩٤٠) 430

من «الموروث الإنجليزى» (١٩٤٠) 430

من مجلة "لندن مجازين" (مجلة لندن)

من «ديلان توماس» (١٩٥٤) 431

من «رسالة» (١٩٥٤) 431

من «حديث إلى مديرى محطة الإذاعة البريطانية» (١٩٥٧) 431

من مجلة "تشاپ بوك"

من «رسالة وجيزة عن نقد الشعر» (١٩٢٠) 432

نثر ونظم (١٩٢١) 432

ردود على الأسئلة الثلاثة (١٩٢٢) 439

من مجلة "ذا بوكمان"

التجربة فى النقد (١٩٢٩) 440

الشعر والدعاية (١٩٣٠) 452

من صحيفة "ذا سنداى تايمز"

من «كتب السنة يختارها معاصرون مبرزون» (١٩٥٠) 464

من «كتب السنة يختارها معاصرون مبرزون» (١٩٥٤) 464

من «أهمية وندام لويس» (١٩٥٧) 464

رسائل «الغصن الفضى» (١٩٥٨) 465

صفحة

من «كتب السنة يختارها معاصرون مبرزون» (١٩٥٨) 465

من مجلة "بربوز" (الغرض)

من «عن قطعة حديثة من النقد» (١٩٣٨) 466

من Hopousia (١٩٤٠) 467

من مجلة "ذى أدلفى"

من «الثقافة والسياسة» (١٩٤٧) 467

من «مراجعات : المجتمع الحر» (١٩٤٨) 467

من مجلة "لانوفيل ريفى فرانسيز" (المجلة الفرنسية الجديدة)

من «رسالة انجلترا : الأسلوب فى النثر الإنجليزى المعاصر» (١٩٢٢) 468

من «رسالة انجلترا» (١٩٢٣) 468

من «شهادات أجنبية» (١٩٢٥) 469

من «كلمة عن مالارميه وبو» (١٩٢٦) 469

من «الرواية المعاصرة» (١٩٢٧) 470

من مجلة "ترانزيشان" (الانتقال)

من «مراسلات» (١٩٢٧) 473

بحث فى روح ولغة الليل (١٩٣٨) 473

من مجلة "ذاكرستيان نيوزلتر"

من «حاشية» (١٩٤٠) 473

من مقالة (١٩٤١) 474

من «المشكلة الأخرى» (١٩٤٢) 474

من «المسئولية والسلطة» (١٩٤٣) 474

من «العمالة الكاملة ومسئولية المسيحيين» (١٩٤٥) 475

من مجلة "هدسون رفيو" (مجلة هدسون)

من «كلمة عن Monstre Gai» (١٩٥٤ – ١٩٥٥) 475

من «وندام لويس» (١٩٥٧) 475

من مجلة "ذانيو إنجليش ويكلى" (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة)

من «محاضرات السيد إليوت فى فرجينيا» (١٩٣٤) 475

من «لاهوت علم الاقتصاد» (١٩٣٤) 476

من «أحاجى السيد إليوت» (١٩٣٤) 476

من «هرطقات حديثة» (١٩٣٤) 476

صفحة

من «جدوى الشعر» (١٩٣٤) 476
من «أوراج» (١٩٣٤) 477
من «الكنيسة والمجتمع» (١٩٣٥) 477
من «آراء ومراجعات» (١٩٣٥) 477
من «آراء ومراجعات» (١٩٣٥) 478
تصويبات (١٩٣٥) 478
من «مراسلات : النزعة إلى السلام» (١٩٣٥) 479
من «آراء ومراجعات» (١٩٣٥) 479
من «رسالة» (١٩٣٥) 479
من «الكنيسة كفعل» (١٩٣٦) 479
من «رسالة» (١٩٣٦) 480
من «الكنيسة كفعل» (١٩٣٦) 480
من «مستر ريكت ، ومستر توملين ، والأزمة» (١٩٣٧) 480
من «من الذى يتحكم فى توزيع السكان ؟» (١٩٣٨) 480
من «فى أن الشعر مصنوع من كلمات» (١٩٣٩) 481
من «فى أن الشعر مصنوع من كلمات» (١٩٣٩) 482
من «تعليق حول قراءة التقارير الرسمية» (١٩٣٩) 482
من «الحقيقة والدعاية» (١٩٣٩) 482
من «تعليق» (١٩٣٩) 483
من «صحفيو الأمس واليوم» (١٩٤٠) 484
من «آراء ومراجعات : حول الذهاب غربا» (١٩٤٠) 487
من «تعليق» (١٩٤٠) 487
من «الانتظار عند الكنيسة» (١٩٤٠) 488
من «الوحى الأساس» (١٩٤١) 488
من «الأدب اليونانى فى التعليم» (١٩٤١) 489
من «الأدب اليونانى والتعليم» (١٩٤١) 489
من «الرباعيات الأربع» (١٩٤٥) 489
من «إضفاء الطابع الجرمانى على انجلترا» (١٩٤٥) 490
من «إضفاء الطابع الجرمانى على بريطانيا» (١٩٤٥) 490
من «چون مينارد كينيز» (١٩٤٦) 490

صفحة

من «فرديو النزعة فى الشعر» (١٩٤٦) 490
من «التعليم لأجل الثقافة» (١٩٤٨) 491
من «ثقافتنا» (١٩٤٨) 491
من «مايكل روبرتس» (١٩٤٩) 491

من مجلة "هورايزون" (الأفق)

رسالة إلى السمكة (١٩٤١) 492
فرچينيا ولف (١٩٤١) 495
رجل الأدب ومستقبل أوربا (١٩٤٤) 498
من «ت. س. إليوت عن وضع الإنسان اليوم» (١٩٤٥) 506
من «إحدى وعشرين إجابة» (١٩٤٧) 506

من صحيفة "ذا ساترداى رڤيو"

من «مزيد عن پاوند» (١٩٤٩) 506
من «إليوت عن إليوت» (١٩٥٨) 507

من مجلة "كمبردج رڤيو" (مجلة كمبردج)

من «مثالية چوليان بندا» (١٩٢٨) 507
من «بسكال : العلمانى العظيم» (١٩٤١) 507

من مجلة "تايم آند تايد"

من «الرقابة» (١٩٢٨) 508
من «ملاحظات على الطريق» (١٩٣٥) 508
من «ملاحظات على الطريق» (١٩٣٥) 509
من «رسالة» (١٩٣٥) 509
من «ملاحظات ت. س. إليوت على الطريق» (١٩٣٥) 509
من «ملاحظات على الطريق» (١٩٣٥) 509
من «السيد ميلن والحرب» (١٩٣٥) 510
من «السيد ميلن والحرب» (١٩٣٥) 510
من «ملاحظات ت. س. إليوت على الطريق» (١٩٣٥) 510
من «ملاحظات نورمان نيكولسن على الطريق» (١٩٥١) 510
من «تحية العالم إلى برنارد شو» (١٩٥١) 511
من «أصل الأنواع» (١٩٥٢) 511
من «شارل موراس» (١٩٥٣) 511

صفحة

من «رسالة» 511

من مجلة "پويترى" (شعر)

من «كلاسيات مترجمة إلى الإنجليزية» (١٩١٦) 512

إزرا پاوند (١٩٤٦) 513

رسالة من ت. س. إليوت إلى كارل شاپيرو (١٩٥٠) 523

من مجلة «شعر» (١٩٥٤) 524

من مجلة "ڤانيتى فير" (سوق الأباطيل)

من «النثر الإنجليزى المعاصر» (١٩٢٣) 524

من «تصدير للأدب الحديث» (١٩٢٣) 525

من «نبوءة خاصة بثلاثة كتاب انجليز» (١٩٢٤) 525

من مجلة "ذا سپكتيتور" (المتفرج)

من «چورج هربرت» (١٩٣٢) 528

موت آرثر (١٩٣٤) 529

من «الصخرة» (١٩٣٤) 533

من «ما الذى ترمز إليه الكنيسة ؟» (١٩٣٤) 533

من «الإنسان والمجتمع» (١٩٤٠) 533

من مجلة "آدم"

من «أهداف المسرحية الشعرية» (١٩٤٩) 533

من «رسالة من ت. س. إليوت» (١٩٥٣) 534

من «ذا كرايتريون» (المعيار) (١٩٥٣) 534

من مجلة "إنكلونتر" (المواجهة أو المساجلة)

من «ت. س. إليوت وچورج أورويل» (١٩٤٤) 5435

من «رسائل» (١٩٦٠) 535

مس هاريت ويڤر (١٩٦١) 536

چيفرى فيبر (١٩٦١) 538

الذهاب إلى أوربا (١٩٦٢) 541

من مجلة "ذى إنجليش رڤيو" (المجلة الإنجليزية)

من «مطالع المذهب الإنسانى» (١٩٣١) 542

من «مراجعات للكتب : مقالات علمانى كاثوليكى فى انجلترا» (١٩٣١) 542

من «البدعة الجارية فى الأدب» (١٩٣١) 542

صفحة

من مجلة "ثيولوچى" (اللاهوت)

من «التخطيط والدين» (١٩٤٣) 543
من «الترجمة الجديدة للكتاب المقدس» (١٩٤٩) 543

من مجلة "پاوند نيوزلتر"

من «نساء تراخيس : ندوة» (١٩٥٥) 544
من «رسالة عن پاوند» (١٩٥٥) 544

من مجلة "ذاليسنر" (المستمع)

من «المترجمون التيودوريون» (١٩٢٩) 544
من «شارع جرب الإليزابيثى» (١٩٢٩) 545
من «تكوين النثر الفلسفى : بيكون وهوكر» (١٩٢٩) 545
من «نثر الواعظ : مواعظ دن» (١٩٢٩) 551
من «حكايات الرحالة الإليزابيثية» (١٩٢٩) 557
من «كتاب السيرة التيودوريون» (١٩٢٩) 557
من «التفكير فى الشعر : مسح لشعر مطلع القرن السابع عشر» (١٩٣٠) 558
صوت ومعنى : شعر چون دن (١٩٣٠) 565
من «شعراء القرن السابع عشر التعبديون : دن وهربرت وكراشو» (١٩٣٠) 571
من «المتصوف والسياسى شاعرا : ڤون وتراهيرن ومارڤل وملتون» (١٩٣٠) 571
من «الميتافيزيقيون الثانويون : من كاولى إلى دريدن» (١٩٣٠) 571
من «چون دريدن» (١٩٣٠) 571
من «الحيرة الحديثة : المسيحية والشيوعية» (١٩٣٢) 572
من «الدين والعلم : حيرة وهمية» (١٩٣٢) 572
من «الحيرة الحديثة · البحث عن حرمة معنوية» (١٩٣٢) 573
من «الحيرة الحديثة : بناء العالم المسيحى» (١٩٣٢) 574
من «ملحق الشعر» (١٩٣٣) 574
من «الحاجة إلى مسرحية شعرية» (١٩٣٦) 574
من «الكاتب فنانا · مناقشة بين ت. س. إليوت ودزموند هوكنز» (١٩٤٠) 577
من «نحو بريطانيا مسيحية» (١٩٤١) 577
من «دوقة مالفى» (١٩٤١) 580
من «حلم داخل حلم : ت. س. إليوت يتحدث عن إدجار آلان پو» (١٩٤٣) 580
من «مآسى چون دريدن» (١٩٤٣) 580

صفحة

من «المدخل إلى جيمز جويس» (١٩٤٣) 580
صوت عصره : قصيدة تنسون «فى الذكرى» (١٩٤٢) 581
من «دلالة تشارلز وليمز» (١٩٤٦) 587
من «درس ڤاليرى» (١٩٤٧) 587

من "ذا تايمز لترارى سبلمنت" (ملحق التايمز الأدبى)

من «نقد الشعر» (١٩٢٠) 588
من «رومانسى فرنسى» (١٩٢٠) 588
من «الشعراء الميتافيزيقيون» (١٩٢١) 588
من «شعراء وكتب منتخبات» (١٩٢١) 589
من «الهجاء التهكمى الإنجليزى» (١٩٢٥) 589
من «ناقد إيطالى عن دن وكراشو» (١٩٢٥) 590
من «شكسبير ومونتينى» (١٩٢٥) 590
من «وانلى وتشابمان» (١٩٢٥) 591
من «شكسبير شعبى» (١٩٢٦) 591
من «شعر التهكم الإنجليزى» (١٩٢٦) 592
من «مؤلف الوليد المحترق» (١٩٢٦) 592
من «كتيبات الطاعون» (١٩٢٦) 592
من «النقد الخلاق» (١٩٢٦) 593
من «ترويلوس تشوسر» (١٩٢٦) 593
من «النثر الأمريكى» (١٩٢٦) 594
من «هوكر وهوبز وآخرون» (١٩٢٦) 594
من «ماسنجر» (١٩٢٦) 595
من «مور والمسرحية التيودورية» (١٩٢٦) 595
من «الفلسفة الوسيطة» (١٩٢٦) 596
من «عش العنقاء» (١٩٢٧) 596
من «مصادر تشابمان» (١٩٢٧) 596
من «إبجرامات رجل بلاط إليزابيثى» (١٩٢٧) 597
من «دراسة لمارلو» (١٩٢٧) 597
من «سبينوزا» (١٩٢٧) 597
من «مسرحيات بن چونسون» (١٩٢٧) 597

صفحة

من «القرن الثانى عشر» (١٩٢٧) 598
من «الدراما» (١٩٢٧) 598
من Parnassus Biceps (١٩٢٧) ....
من «مقالات دارس» (١٩٢٧) ....
من «دراسات عن خشبة المسرح» (١٩٢٧) 600
من «الثقافة والفوضى» (١٩٢٨) 600
من «سيرچون دنام» (١٩٢٨) 601
من «مسائل النثر» (١٩٢٨) 601
من «دراستين لدانتى» (١٩٢٨) 601
من «ثلاثة مصلحين» (١٩٢٨) 601
من «محافظو العصر الأوغسطى» (١٩٢٨) 602
من «إليزابيث وإسكس» (١٩٢٨) 602
من «نقاد أمريكيون» (١٩٢٩) 602
من «أوفيد تريرڤيل» (١٩٢٩) 603
من «مقالات مستر ب. إ. مور» (١٩٢٩) 603
من «الموروث اللاتينى» (١٩٢٩) 604
من «الرواية الباكرة» (١٩٢٩) 604
من «مباراة شطرنج» (١٩٣٠) 604
من «قصائد داوسن» (١٩٣٥) 605
من «أفلاطون أنجليكانى : اهتداء إلمر مور» (١٩٣٧) 605
من «الفكر الاجتماعى المسيحى» (١٩٥٦) 605
من «لاهيومانية كلاسية» (١٩٥٧) 606
من «لاهيومانية كلاسية» (١٩٥٧) 606
من «لاهيومانية كلاسية» (١٩٥٧) 607
من «الصوت غير المتجسد» (١٩٥٨) 607
من «تقدم مستر إليوت» (١٩٦٠) 607
من «بروس لتلتون رتشموند» (١٩٦١) 608
من «الكتاب المقدس فى ترجمته الإنجليزية الجديدة» (١٩٦١) 608
من «الكتاب المقدس فى ترجمته الإنجليزية الجديدة» (١٩٦١) 609
من «الكتاب المقدس فى ترجمته الإنجليزية الجديدة» (١٩٦١) 609

صفحة

من «الكتاب المقدس فى ترجمته الإنجليزية الجديدة» (١٩٦١) 609
من «الشعر والنقد» (١٩٦٢) 610
من «الشعر والنقد» (١٩٦٢) 610
من «رسالة إلى ف. ر. ليفيز» 610

من صحيفة "ذا تايمز"

من «جين ستلتون» (١٩٣٥) 611
من «دكتور تشارلز هاريس» (١٩٣٦) 611
من «الكنيسة والعالم» (١٩٣٧) 611
من «الأستاذ هـ. هـ. جواكيم» (١٩٣٨) 612
من «سير هيو والپول» (١٩٤١) 612
من «الباليه الروسى» (١٩٤١) 612
من «كنيسة جنوب الهند» (١٩٤٣) 612
من «كنيسة جنوب الهند» (١٩٤٣) 613
من «كتب عبر البحر» (١٩٤٣) 613
من «أرستقراطية» (١٩٤٤) 614
من «كتب للعالم المحرر» (١٩٤٤) 614
من «مستر تشارلز وليمز» (١٩٤٥) 614
من «ترحيلات جماعية» (١٩٤٥) 615
من «الأستاذ كارل مانهايم» (١٩٤٧) 615
من Lord Bishops (١٩٤٧) 615
من «رعايا حصلوا على الجنسية» (١٩٤٨) 616
من «اليونسكو والفيلسوف» (١٩٤٧) 616
من «تعريف الثقافة» (١٩٤٧) 616
من «العلاقات مع الجامعة» (١٩٥٠) 617
من «طلاب من وراء البحار» (١٩٥٠) 617
من «المعاهد الثقافية القومية» (١٩٥٠) 617
من «عادة التليفزيون» (١٩٥٠) 617
من «خسائر الحرب الباردة» (١٩٥٤) 618
من «برج معرض المرح فى منتزه باترسى» (١٩٥٦) 618
من «مستر دونالد بريس» (١٩٥٥) 618

صفحة

من «بيجماليون» (١٩٥٦) 618
من «برامج هيئة الإذاعة البريطانية» (١٩٥٨) 619
من «برامج هيئة الإذاعة البريطانية» (١٩٥٨) 619
من «الأسقف بل» (١٩٥٨) 619
من «الموقر ف. ب. هارتون» (١٩٥٨) 619
من «التليفزيون المستقل» (١٩٥٨) 620
مستر إدوين ميور : انتصار الروح الإنسانى (١٩٥٩) 620
من «مستر أشلى ديوكس» (١٩٥٩) 621
من «الكونتيسة نورا ودينبرك» (١٩٥٩) 621
من «الكتاب المقدس فى ترجمته الإنجليزية الجديدة» (١٩٦٢) 621
من «قواعد الإنجليزية» (١٩٦٢) 621
من «مسز ڤيوليت شيف» (١٩٦٢) 622
من «للقراءة التعبدية» (١٩٦٢) 622
من «قبر شكسبير» (١٩٦٢) 622
من «قبر شكسبير» (١٩٦٢) 622
من «مس سيلڤيابيتش» (١٩٦٢) 623
من «هوية صاحب البيت» (١٩٦٣) 623
مستر لوى ماكنيس (١٩٦٣) 623

كتابات من صحف ومجلات مختلفة

الحرب العالمية الأولى (١٩١٤) 624
من «نور كايم» (١٩١٦) 624
كلمة عن إزرا پاوند (١٩١٨) 625
من «اتجاهات حديثة فى الشعر» (١٩٢٠) 630
من «تناقض السيد إليوت» (١٩٢٢) 630
من «مصيبون فى كل النقاط» (١٩٢٣) 630
من «رسالة» (١٩٢٣) 630
من «رسالة إلى فورد مادوكس فورد» (١٩٢٤) 631
من «كلمة عن الشعر والاعتقاد» (١٩٢٧) 631
من «البرلمان وكتاب الصلاة الجديد» (١٩٢٨) 632
من «الأدب المعاصر : هل الواقعية الحديثة صراحة أم قذارة ؟» (١٩٢٩) 632

صفحة

من «ابن سابق مبرز لسان لوى» (١٩٣٠) 632
من «الكلاسيكية والرومانتيكية» (١٩٣١) 633
من «كتاب الرسائل الإنجليز» (١٩٣٣) 633
من «خطبة يلقيها ت. س. إليوت دفعة ١٩٠٦ على فصل ١٩٣٣» (١٩٣٣) 634
من «رسائل مسز جاسكل وتشارلز إليوت نورتون» (١٩٣٣) 634
من «الحيرة الحديثة» (١٩٣٣) 634
من «الأدب والعالم الحديث» (١٩٣٥) 635
من «جماهير ، ومخرجون ، ومسرحيات وشعراء» (١٩٣٥) 635
من «جلبرت تشسترتون» (١٩٣٦) 635
من «الموروث وممارسة الشعر» (١٩٣٦) 635
من «بول إلمرمور» (١٩٣٧) 636
من «الأسد والثعلب» (١٩٣٧) 636
خمس نقاط عن الكتابة المسرحية (١٩٣٨) 637
من «لاهوتى علمانى» (١٩٣٩) 638
من «رسالة إلى المحررين» (١٩٤٢) 638
من «ت. س. إليوت عن الشعر فى زمن الحرب» (١٩٤٢) 638
من «الدور الاجتماعى للشاعر» (١٩٤٥) 639
من «رسالة إلى چون بوب» (١٩٤٦) 639
من «امنحوا العفو العام لكافة أسرى الحرب والسياسة» (١٩٤٦) 639
من «مراسلات» (١٩٤٧) 639
من «لامبث والتربية والتعليم» (١٩٤٩) 641
من «ت. س. إليوت يجيب عن أسئلة» (١٩٤٩) 641
من «رسالة من ت. س. إليوت» (١٩٤٩) 641
من «ت. س. إليوت وايان هاملتن : المؤلف يشرح» (١٩٤٩) 641
من «رسالة من ت. س. إليوت» (١٩٥٠) 642
من «كلمة عن جيمز ثيربر» (١٩٥١) 643
الوحدة الأوربية (١٩٥١) 643
من «خاربيديز وسكيلا» (١٩٥٢) 644
من «حديث إلى أعضاء مكتبة لندن» (١٩٥٢) 644
من «بعض أفكار عن بريل» (١٩٥٢) 645

صفحة

من «نشر الشعر» (١٩٥٢) 645
من «الناقد الشكسبيرى المثالى» (١٩٥٣) 645
من «ت. س. إليوت يتحدث عن نفسه وعن الدافع إلى الخلق» (١٩٥٣) 645
من «ولاس ستڤنز» (١٩٥٤) 646
من «كلمة عن «بين قوسين» و «التحريم» » (١٩٥٥) 647
من «محاورات جوردون كريج السقراطية» (١٩٥٥) 647
من «أ. ماكنايت كوفر ، والإعلان ، والذوق العام» (١٩٥٥) 647
من «نداء إلى قرائنا» (١٩٥٧) 647
من «تحية لوندام لويس ١٨٨٤ – ١٩٥٧» (١٩٥٧) 648
من «چون ديفدسن» (١٩٥٧) 648
ثورنتون وايلدر (١٩٥٧) 648
من «ت. س. إليوت» (١٩٥٨) 648
من «ت. س. إليوت يتحدث عن شعره» (١٩٥٨) 649
من «التليفزيون ليس ودودا بما فيه الكفاية» (١٩٥٨) 649
من «محادثة مع ت. س. إليوت» (١٩٥٨) 649
مقابلة مع ت. س. إليوت (١٩٥٩) 650
من رسالة إلى السيدة پازولينى (١٩٥٩) 667
من «كلمة» (١٩٥٩) 667
من «أثر المنظر الطبيعى فى الشاعر» (١٩٦٠) 667
من «حول تدريس تذوق الشعر» (١٩٦٠) 667
من «السيد ت. س. إليوت» (١٩٦٠) 668
من «وندام لويس» (١٩٦٠) 668
من «مقابلة مع ت. س. إليوت أجراها دونالد كارول» (١٩٦٢) 668
من «ت. س. إليوت يتحدث عن لغة الكتاب المقدس الجديد» (١٩٦٢) 668
من «تنقيح كتاب الصلاة» (١٩٦٣) 669
من «الآنسة سيلڤيا بيتش» (١٩٦٣) 669
من «كلمة عن الترجمة» (١٩٦٤) 669

كتابات أسهم بها إليوت

فى صحف ومجلات

ولم تجمع فى أى من كتبه

أو جمعت فى شكل مغاير

كتابات من مجلة « سميث أكاديمى ريكورد »

(سجل أكاديمية سميث)

من « طيور جارحة »

[من أقصوصة نشرت فى مجلة «سميث أكاديمى ريكورد» (سجل أكاديمية سميث) يناير ١٩٠٥] .

وفجأة سمع الكائن الكبير فوقه يطلق صيحة خشنة ، ورآه يرتفع فى الهواء .

من « حكاية حوت »

[من أقصوصة نشرت فى مجلة «سميث أكاديمى ريكورد» (سجل أكاديمية سميث) أبريل ١٩٠٥] .

وفى اليوم الرابع مات الحوت .

من « الرجل الذى كان ملكاً »

[من أقصوصة نشرت فى مجلة «سميث أكاديمى ريكورد» (سجل أكاديمية سميث) أبريل ١٩٠٥] .

ظل يحكم على هذا النحو عدة أشهر ، وكان خليقا أن يظل هناك حتى نهاية عمره ، لولا أنه قد حدث تمرد .

كتابات من مجلة

« هارڤرد أدڤوكيت » (محامى هارڤرد)

من « نبيذ المتطهرين » (١٩٠٩)

[من مقالة نشرت فى مجلة «هارفرد أدفوكيت» (محامى هارفرد) ٧ مايو ١٩٠٩] .

نبيذ المتطهرين : تأليف ڤان ويك بروكس . الناشر سسلى : لندن ١٩٠٩ . استيراد جمعية هارڤرد التعاونية .

هذا كتاب من المحتمل أنه سيشوق ، أساسا ، طبقة واحدة من الأمريكيين (طبقة تملك بعض الأهمية ، على أية حال) : طبقة أمريكيين تربطهم ببلادهم علاقات عمل أو علاقات اجتماعية أو حس بالواجب – وهذا السبب الأخير يتضمن تضحية حقة – بينما قلوبهم عالقة دائما بأوربا .

* * *

إنه يكشف ، بطريقة جراحية ، عن أسباب إخفاق الحياة الأمريكية (فى الوقت الحاضر) اجتماعيا وسياسيا ، فى التربية والتعليم وفى الفن .

من « وجهة النظر »

[من مقالة نشرت بلا توقيع فى مجلة «هارڤرد أدڤوكيت» (محامى هارفرد) ٢٠ مايو ١٩٠٩] .

إن المناقشة ، وإن لم تكن نهائية قط ، شائقة دائما .

من « سادة وبحارة »

[من مقالة نشرت فى مجلة «هارڤرد أدڤوكيت» (محامى هارڤرد) ٢٥ مايو ١٩٠٩] .

أعيد طبعها فى كتاب «منتخبات هارڤرد أدڤوكيت» ، تحرير دونالد هول ، الناشر كوين إنك . نيويورك ١٩٥١)

وهكذا ، فإنه فى سن الخامسة عشرة ، بخع نفسه .

من « محبو نواتهم »

[من مقالة نشرت فى مجلة «هارفرد أدفوكيت» (محامى هارفرد) ٥ أكتوبر ١٩٠٩] .

[محبو نواتهم . تأليف چيمز هونكر . الناشر : سكريبنر ، نيويورك ١٩٠٩] .

إنه ، من حيث الأسلوب والمزاج ، فرنسي . ثم هو أيضا موسيقى ، يعزف ، وقد كتب ترجمة شائقة لحياة شوپان .

من « مشكلة التربية والتعليم »

[من مقالة نشرت فى مجلة «هارفرد أدفوكيت» (محامى هارفرد) سبتمبر ١٩٣٤ . أعيد طبعها فى كتاب : «هارڤرد أدڤوكيت : منتخبات فى الذكرى المئوية» ، تحرير چو ناثان د. كالر ، شركة شنكمان للنشر ، إنك . كمبردج ، ماساشوستس ١٩٦٦] .

إن أكسفورد وكمبردج إلى حد كبير ملحدتان .

كتابات من مجلة

«إنترناشيونال چرنال أوف إثكس»

(الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق)

من [الربوبية والمذهب الإنسانى] (١٩١٦)

[من مقالة نشرت فى مجلة «إنترناشيونال چرنال أوف إثكس» (الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق) يناير ١٩١٦] .

الربوبية والمذهب الإنسانى تأليف العضو الكريم أ. ج. بالفور ، عضو البرلمان . محاضرات جيفورد لعام ١٩١٤ (لندن : هودر وستوتون ١٩١٥ / ١٥ صفحة + ٢٧٤ صفحة) .

من المحقق أن الفن ، بمعنى من المعانى ، يعتمد على نظرة إلى العالم ، وذلك على وجه التحديد بمعنى أن اهتمامنا بالفن لا يمكن أن ينفصل عن سائر اهتمامات الحياة ، ومن بينها اهتمامات الفلسفة والدين . ولكن القول بأن أى طراز من الفلسفة معادٍ للفن أو للأخلاق ظلم على نحو جلى . والأصدق أن يقال إن نمط الذهن الذى يميل إلى نمط معين من الفلسفة خليق أن يكشف عن تفرد فى أذواقه الفنية وأذواقه فى الأخلاق أيضا .

* * *

لا أرى سببا لأن يكون استمتاع المرء بالفن ، أو تقديره للتاريخ ، أمراً تصيبه بالضمور فلسفة طبيعية ، أو تنبهه فلسفة ربوبية .

* * *

إن الشعور والاعتقاد أمران مختلفان فى مقولات من القيمة مختلفة . فنحن نستمتع بالشعور ولا نستطيع أن نطيب بالاً إلا إذا استطعنا أن نبرره من طريق عرض صلته بسائر أجزاء حياتنا . وإذ نقوم بهذه المحاولة ، نستمتع آنذاك بالنظرية التى صنعناها .

* * *

إن علم الأخلاق عند مستر بالفور ضرب من الطبيعية التنسونية .

مراجعات كتب

[من مقالة نشرت فى مجلة «إنترناشيونال چرنال أوف إثكس» (الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق) أبريل ١٩١٦] .

فلسفة نتشه . تأليف أ. ولف ، دكتور فى الآداب .لندن : كونستابل آند كمبانى ١٩١٥

نتشه واحد من أولئك الكتاب الذين تتبخر فلسفتهم حين تنسلخ عن صفاتها الأدبية .

من [الضمير والمسيح]

[من مقالة نشرت فى مجلة «إنترناشيونال چرنال أوف إثكس» (الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق) أكتوبر ١٩١٦] .

ومع ذلك فإنى لست متأكدا ، بعد قراءة اللاهوت الحديث ، من أن الجليلى الشاحب قد انتصر .

من [النظريات الجماعية فى الدين] (١٩١٦)

[من مقالة نشرت فى مجلة «إنترناشيونال جرنال أوف إثكس» (الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق) أكتوبر ١٩١٦] .

النظريات الجماعية فى الدين وديانة الفرد . تأليف كلمنت .C . ج. وب (لندن · جورج آلن آند أنوين ليمتد ١٩١٦ – ٢٠٨ صفحة – الثمن : ٥ شلنات) .

لنأخذ مسيو ليفى – بريل أولا . إنه فى كتابه «الوظائف العقلية فى المجتمعات الدنيا» Les fonctions mentales dans les sociétés inferieures يفرق تفرقة حادة بين عقلية سابقة على المنطق وعقلية منطقية .

* * *

إن البورورو – فى الحياة العملية – لا يخلط قط بين ذاته والببغاء ، كما أنه ليس من التعقيد إلى الحد الذى يظن معه الأسود أبيض. بيد أنه قادر على حالة ذهنية لا يسعنا أن نضع أنفسنا فيها ، وفيها يكون ببغاء فى نفس الوقت الذى يكون فيه إنسانا .

من [عناصر علم النفس الشعبى] (١٩١٧)

[من مقالة نشرت فى مجلة «إنترناشيونال جرنال أوف إثكس» (الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق) يناير ١٩١٧] .

عناصر علم النفس الشعبى : معالم تاريخ نفسانى لنمو البشرية . تأليف ڤلهلم ڤونت . الترجمة المعتمدة بقلم أ. ل. شوب ، دكتور فى الفلسفة . أستاذ الفلسفة بجامعة نورث وسترن . (لندن : جورج آلن وأنوين ليمتد / نيويورك : شركة ماكميلان ١٩١٦) عدد الصفحات ٢٤ + ٥٣٢ . الثمن ١٥ شلنا .

من المحتمل أن يظل هذا الكتاب لڤونت من الكلاسيات فى بابه .

من [Mens Creatrix] (١٩١٧)

[من مقالة منشورة فى مجلة «إنترناشيونال چرنال أوف اثكس» (الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق) يوليو ١٩١٧] .

Mens Ceratrix . تأليف وليم تمبل . لندن : ماكميلان آند كمپانى ١٩١٧ . عدد الصفحات ١٢ + ٣٦٧ . الثمن : ٧ شلنات و٦ بنسات .

يود السيد تمپل أن يثبت أن الفلسفة والفن والأخلاق والتربية والتعليم والسياسة ترمى كلها إلى اكتمال لا تبلغه من تلقاء ذاتها قط ، وأنها إنما تجد هذا الاكتمال فى المسيحية .

الدين والفلسفة . تأليف ر. ج. كولنجوود ، زميل ومحاضر بكلية پمبروك ، أكسفورد (لندن : ماكميلان آند كمپانى ١٩١٧) عدد الصفحات : ١٨ + ٢١٩ . الثمن ٥ شلنات .

لقد اضطلع السيد كولنجوود بمهمة شديدة الشبه بمهمة السيد تمپل (فى كتابه Mens Ceratrix هى الاكتمال الضرورى للفلسفة فى الدين .

من [تعريفات قصيرة] (١٩١٧)

[من مقالة منشورة فى مجلة «إنترناشيونال چرنال أوف اثكس» (الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق) أكتوبر ١٩١٧] .

كتيب فى الفلسفة المدرسية الحديثة . تأليف الكاردينال ميرسيه وأساتذة آخرين بالمعهد العالى للفلسفة ، لوڤان .

ما من دارس للفلسفة المعاصرة يستطيع أن يتجاهل الحركة المدرسية الجديدة منذ ١٨٧٩ .

من « أدب الدوريات الحديث فى علم الأخلاق » (١٩١٨)

[من مقالة منشورة فى مجلة «إنترناشيونال چرنال أوف اثكس» (الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق) يناير ١٩١٨] .

إن السيد بارل يتناول الرأى الذى يعتنقه دارس هيلينى فى مثل تبريز پول شورى صاحب كتاب «وحدة فكر أفلاطون» والذى أصبح الآن يحظى بقبول عام : الرأى القائل بأن فلسفة أفلاطون ، وكتاب «الجمهورية» بخاصة ، تشكل كلاً متسقًا

من [La Guerra Eterna] (١٩١٨)

[من مقالة منشورة فى مجلة «إنترناشيونال چرنال أوف إثكس» (الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق) أبريل ١٩١٨] .

La Guerra Eterna E il Drama De Essistenza . تأليف أنطونيو فليونا delle R. universita di Padova . Napoli : Francesco Perrella . Lira 4 .

من السار أن نجد كروتشى وچنتلى يتحدث عنهما على أنهما «يلوثان» (أو على الأقل contaminando هجل ببرجسون» .

براهما دارسا نام أو حدس المطلق : مدخل إلى دراسة الفلسفة الهندوسية . تأليف سيرى أناندا آتشاريا . لندن · ماكميلان آند كمپانى ١٩٧ . الثمن ٤ شلنات و٦ بنسات .

لقد كتب سرى أناندا كتيبا أفضل من أغلب المحاولات من نوعه .

من « العالم خيالا » (١٩١٨)

[من مقالة نشرت فى مجلة «إنترناشيونال چرنال أوف إثكس» (الصحيفة الدولية لعلم الأخلاق) يوليو ١٩١٨] .

العالم خيالا (السلسلة الأولى) . تأليف إدوارد دوجلاس فوست . لندن ماكميلان آند كمپانى ١٩١٦ عدد الصفحات : XLII + ٦٢٣ الثمن ١٥ شلنا .

تكشف الأجزاء الأساسية من هذا الكتاب عن أنها القسم الأول ، الفصل الثانى . والقسم الثانى ، الفصل الأول .

كتابات من صحيفة

" ذا مانشستر جارديان "

(من « توماس هاردى » ١٩١٦)

(من مقالة نشرت فى صحيفة « ذا مانشستر جارديان » ٢٣ يونيه ١٩١٦)
توماس هاردى : دراسة لروايات وسكس . تأليف هـ .C . دفين (ماچستير فى الآداب) . مانشستر : مطبعة الجامعة . عدد الصفحات ٦ + ٢١٨ . الثمن ٥ شلنات .

هذا كتاب ممتاز من نوعه .

من « ملحمة السيد داوتى » (١٩١٦)

(من مقالة نشرت فى صحيفة « ذامانشستر جارديان » ٢٤ يوليو ١٩١٦)

الجبابرة The Titans . تأليف تشارلز م . داوتى . لندن : دكورث آند كمبانى .

عدد الصفحات ١٦١ . الثمن ٥ شلنات .

هذه ملحمة تعالج خلق العالم ، ومعركة الجبابرة ضد الآلهة ، وهزيمتهم ، وإخضاعهم النهائى لخدمة الإنسان .

من « السيد لى ماسترز » (١٩١٦)

(من مقالة نشرت فى صحيفة « ذا مانشستر جارديان » ٩ أكتوبر ١٩١٦)

أغانٍ وأهاجٍ ساخرة . تأليف إدجار لى ماسترز . لندن : ت . ورنرلورى . عدد الصفحات : ٨ + ١٧٢ . الثمن ٦ شلنات .

إن كل امرئ قد قرأ « منتخبات نهر سبون » وأعجب به .

من « كبلنج ووسام الجدارة » (١٩٥٦)

(من رسالة إلى المحرر نشرت فى صحيفة « ذا مانشستر جارديان » ١١ يوليو ١٩٥٦)

سيدى – فى مراجعته الشائقة لترجمة الآنسة كاولز لحياة الملك إدوارد السابع فى صحيفتكم ، يورد السيد روجر فلفورد عبارة انتقاصية من شأن ذلك العاهل فاه بها رديارد كبلنج .

كتابات من

" ذا نيشان " (الأمة)

من « الأسلوب والفكر » (١٩١٨)

[من مقالة نشرت فى « ذانيشان » ٢٣ مارس ١٩١٨]

التصوف والمنطق ومقالات أخرى ، تأليف برتراند رسل ، ماجستير فى الآداب ، عضو الجمعية الملكية (الناشر : لونجمانز ، ٧ شلنات و ٦ بنسات) .

إن الكاتب المعاصر الوحيد الذى يمكن حتى أن يدانيه هو السيد برادلى .

من « ت . س . إليوت عن

معاداة كبلنج للسامية » (١٩٤٤)

[من رسالة نشرت فى « ذانيشان » ١٥ يناير ١٩٤٤]

سادتى الأعزاء

لم يصلنى عددكم الصادر فى ١٦ أكتوبر إلا حديثا ، مشتملا على مقالة لا يونل ترلنج الشائقة والقيمة – فيما أظن – عن مختاراتى من شعر كپلنج .

من « مساعدة لشاعر » (١٩٥١)

[من رسالة نشرت فى « ذانيشان » ٣١ مارس ١٩٥١ بتوقيع : و . هـ . أودن ، ت . س إليوت ، أرشيبولد ماكليش ، ثورنتون وايلدر]

سادتى الأعزاء

نود أن نحث قراء كم على أن يشاركونا توفير العناية الطبية للشاعر الأمريكى الشاب كنيث باتشن .

كتابات من " ذى أثينيوم "

من « الإليزابيثيون الجدد والقدامى » (١٩١٩)

(من مقالة نشرت فى « ذى أثينيوم » ٤ ابريل ١٩١٩)

الإليزابيثيون الجدد : وهى مختارات أولى من حيوات شباب سقط فى الحرب العظمى [الحرب العالمية الأولى] . بقلم أ. ب . أوزبورن . الناشر : چون لين ، الثمن ١٦ شلنا .

إن الفرق كبير كالفرق بين مالورى وتنسون . قد كان ثمة رد فعل بعد التسعينيات . وبعد فترة وايلد جاء ت فترة روبرت بروك- وكانت استمراراً لسابقتها فإنه لا وايلد ولا بروك كان فى الحقيقة فنانا ، وكلاهما ينم على سوقية من ضرب معين .

من « ما بعد الچورچيين » (١٩١٩)

(من مقالة نشرت فى« ذى أثينيوم » ١١ إبريل ١٩١٩)

عجلات : حلقة ثالثة . قصائد لأوزيرت سيتول ، وألدس هكسلى ، وأرنولد جيمز ، وألفارو دى جيڤارا ، وساشڤرل سيتول ، وآيريس ترى ، وشيرارد ڤاينز ، وإديث سيتول (أوكسفورد : بلاكول) الثمن ٤ شلنات و ٦ بنسات

[عن ألدس هكسلى] وفى قصائد نثره ، التى تشغل بقية القسم المخصص له ، ارتكب غلطة الاتجاه إلى لافورج ، بحثا عن نموذج ، بدلا من أن يتجه إلى رنبو . إنما قصيدة النثر انحراف لا يبرره إلا أن تنجح نجاحا مطلقا .

من « الأدب الأمريكى »

(١٩١٩)

[من مقالة نشرت فى مجلة «ذى أثينيوم» ٢٥ ابريل ١٩١٩]

تاريخ الأدب الأمريكي ، ج ٢ . حرره وليم ب . ترنت ، أستاذ الأدب الانجليزى بجامعة كولومبيا ، جون إرسكين أستاذ الأدب الانجليزى بجامعة كولومبيا ، ستيورات ب . شرمان أستاذ الأدب الانجليزى بجامعة إلينوى ، كارل فان دورن ناظر مدرسة بريرلى (مطبعة جامعة كمبردج : ١٧ شلنا ، ٦ بنسات)

هذا هوالجزء الثانى من الملحق الأمريكى لـ « تاريخ كمبردج للأدب الانجليزى » . ونحن نتطلع بحب استطلاع قارض إلى الجزء الثالث متسائلين عما عسى أن يحويه بالإضافة إلى المقالة عن براندر ماثيوز التى يبدو أننا قد وعدنا بها . ويشب بنا الجزء الثانى عن الطوق من خلال فصل عن « كتب الأطفال » أترى الأستاذ تاسين من جامعة كولومبيا ، الذى وكل إليه هذا الموضوع ، قد تحمس لما كلف به ؟ لقد أحسن أداء عمله ، وكذلك فعل أغلب رفاقه ، ولكن التأثير الذى يولده الكتاب ليس تأثير تاريخ [للأدب] وإنما مجموعة مقالات متفرقة عن الشذرات المتنوعة للأدب الأمريكى ، كتبها رجال لم يتعاونوا وإنما عمل كل منهم بمفرده ولكل منهم هدفه ومنهجه الخاص .

لم يكن إمرسون ولا أى من الآخرين مراقبا حقيقيا للحياة الخلقية ، ولكن هوثورن كان كذلك وكان واقعيا . وكان يملك أيضا ما لم يكن يملكه أحد غيره فى بوسطن — صلابة الفنان الأصيل وبروده الحق ، بروده الصلب . وعلى ذلك فإن ملاحظته للحياة الخلقية فى **الحرف القرمزى** و**البيت ذو السقوف السبعة** ، بل وفى بعض حكاياته وصوره التخطيطية ، تتسم بالصلابة والدوام ، دوام الفن . وهى ستظل مفيدة دائما . أما مقالات إمرسون فقد صارت فعلا مضايقات . إن عمل هوثورن نقد صادق — صادق لأنه يمثل إخلاص فنان ، وليس مجرد عقيدة لرجل — للأخلاقيات البيورتانية ، وللأخلاقيات الاستشرافية ، وللعالم الذى كان هوثورن يعرفه . إنه نقد كما أن عمل هنرى جيمز نقد لأمريكا عصره ، وكما أن عمل تورجنيف وفلوبير نقد لروسيا وفرنسا عصرهما .

إحياء كبلنج Kipling Redivivus

(١٩١٩)

السنوات الوسطى لرديارد كبلنج

مستر كبلنج أمير شعراء بلا إكليل غار . إنه من المشاهير المهملين ، وليس من المحتمل ، مع وصول كتاب جديد من نظمه ، أن تتداح أقل موجة على سطح مثقفينا المتحدثين . فهو لم يتوج من الجيل الأكبر سنا ، ولم يسمح له القدر الخبيث حتى بأن يكون واحدا من أعظم أربعة أو خمسة أو ستة شعراء بقيد الحياة ، وقد لاحظ معاصر جاد لنا على هذا الديوان أنه « فى كل جماعاتنا الشعرية تقريبا ، قد ظل شعر كبلنج منذ زمن طويل محروماً من حق الانضمام ، مع الألعاب الرياضية التى تمارس فى الحقول ، والامبريالية ، والمدارس الخاصة » . وهذا بعيد عن الصواب ، فإن مستر كبلنج ليس محروما من الانضمام ، وإنما ليس هناك – ببساطة – من يناقشه . إن أغلب نقادنا القادرين على التمييز ليس لديهم من الرأى فى مستر كبلنج أكثر مما لديهم من الرأى فى شعر مستر جون أو كسنام . فأذهانهم ليست طلعة بما فيه الكفاية ، أو شجاعة بما يكفى لأن يجعلها تفحص مستر كبلنج ، ومع ذلك فإن خالق بوفار وبيكوشيه الحائز على الإعجاب ، ما كان ليتجاهل ملف dossier كبلنج .

لم يحلل مستر كبلنج . هناك الكثيرون الذين ينظرون إليه على أنه إنجيل . وهناك القلائل الذين ينظرون إليه على أنه صيحة فى الشارع أو همسة فى أذن الموت غير مسموعة . وكلاهما مخطىء ، فليس مستر كبلنج بلا سابقين : وإن له لصلة بسوينبرن ، بل تشابه . بديهى أن ثمة خصائص مقصورة على مستر كبلنج ، ولكن كثيرا من الاختلافات الظاهرية بينهما نابعة من سوء فهم ، ويمكن رد كثير منها إلى اختلافات سطحية فى البيئة ، وكلاهما رجل نو أفكار بسيطة قليلة ، وكلاهما واعظ ، وكلاهما قد ميز أسلوبه بإساءة استخدام للكتاب المقدس فى نسخته الانجليزية .

وهما متماثلان حتى فى تشابه من شأنه ألا يفاجىء أغلب الناس على الفور كاختلاف - إنهما متماثلان فى استخدامهما للصوت من الحق أن سوينبرن يعتمد على قوة الصوت وحده أكثر مما يفعل مستر كبلنج . ولكنه نفس النمط من الصوت ، وهو ليس بالقيمة الصوتية للموسيقى ويوسع أى امرىء يظن هذا أن يقارن « أغانى » سوينبرن بمنظومات تتطلب الصوت والآلة ، بقصيدة شلى « الموسيقى عندما

تخفت الأصوات الناعمة » أو بقصيدة كامبيون « بروزربينا الملكة الحورية » . إن ما يظهر من هذه المقارنة هو أن الصوت عند سوينبرن ، كالصوت عند مستر كبلنج ، له من القيمة الصوتية ما للخطابة ، لا الموسيقى .

إن قصيدة « عندما تخرج كلاب الربيع فى أثر الشتاء » تحقق تأثيرات شبيهة بتلك التى تحققها قصيدة « فيم ينفخ فى الصور ؟ قالها رتل العرض » ، أو التى تحققها هذه الأبيات من هذا الديوان :

ما كان ثمة حاجة إلى جواد ولا (هكذا) رمح لمتابعتهم

فقد كانت فعلتهم ، وليس الحظ، هى التى ستهلكهم .

إنه فى الحق – شعر الخطابة ، وهو موسيقى كما أن كلمات الخطيب أو الواعظ موسيقى ، وهى تغرى لا بالعقل وإنما بالصوت التأكيدى .

إن سوينبرن ومستر كبلنج – شأنهما شأن المتحدث العام – لديهما فكرة يريدان عرضها ، وإنهما ليفرضانها بطريقة المتحدث العام ، وذلك بتحويلهما الفكرة إلى صوت ، وتكرار الصوت . وهما – شأن المتحدث العام – لا يرميان إلى التعبير ، أو وضع شىء أمامك ، أو التقرير ، وإنما إلى أن يدفعا ويفرضا الفكرة عليك . وهما ، مثل الخطيب ، شخصيان : لا من طريق الكشف وإنما بقذف نفسيهما فى الميدان والإيماء إلى انفعال اللحظة . إن الانفعال ليس « موجودا هناك » ببساطة ، مستقلا فى برود عن المؤلف ، وعن الجمهور ، هناك وإلى الأبد ، كانفعالات شكسبير وايسخولوس : وإنما هو موجود مادام المؤلف على المنصة ، ويرغمك على الشعور بذلك . إن أبيات

إنى أنظر إلى قدميه ، ولكن هذه خرافة .

لو كنت شيطانا ، لما وسعنى أن أقتلك

تظل باقية هناك ، ببرود ولا مبالاة تماما .

لا شىء أفضل ، فيما أظن ،

من الحب ، إن ماء النبع الخبىء

ليس شرابا فى مثل رقته .

هذا ما قد رأى منى ومنها .

(إذا اقتبسنا من إحدى قصائد سوينبرن الأقرب إلى أن تشبه التقرير) أو

نهاية المطاف هى الجلوس والتفكير

والحلم برؤية نيران الجحيم . .

فليست تقريرات لانفعال وإنما هى طرق لتنبيه استجابة معينة فى القارىء .

إن لدى كلا الشاعرين أفكارا بسيطة قليلة . وإذا انتقصنا من أى تعقيدات فلسفية ، فقد يكون لنا أن ندعو « الحرية » عند سوينبرن و « الامبراطورية » عند كبلنج « أفكارا » . إنهما على الأقل تجريدان ، وليسا مادة يستطيع الوجدان أن يتغذى عليها طويلا . وهما ليسا (عرضا) شديدى الاختلاف ، كان لدى سوينبرن الـ Risor-gimento وغاريبا لدى وماتزينى ونموذج شلى والارتداد عن تنيسون وقد أنتج الحرية . وكان لدى مستر كبلنج الأنجلو – هندى ورخاء الحدود وضروب التمرد والخرطوم وقد أنتج الامبراطورية . نحن نتذكر عواطف سوينبرن نحو البوير ، وقد كان يرغب فى أن يعتقلهم جميعا . إن سوينبرن ومستر كبلنج يعتنقان هذه التصورات وأمثالها : أما بعض الشعراء كشكسبير أودانتى أو فيون وبعض الروائيين كمستر كونراد فلديهم – على النقيض من الأفكار أو التصورات – وجهات نظر أو « عوالم » – أو ما يدعى خطأ « فلسفات » . ومستر كونراد وثيق الصلة بهذا الموضوع لأنه – من عدة نواح – نقيض مستر كبلنج . إنه أولا نقيض الامبراطورية (فضلا عن الديمقراطية) . وشخصياته بمثابة إنكار للأمبراطورية وللأمة ، بل للجنس تقريبا ، وإنما هى وحيدة على نحو مخيف فى البرية ليس لدى مستر كونراد أفكار ، وإنما لديه وجهة نظره وعالم – من الصعب تعريفه ولكنه يسرى فى عمله ولا تخطئه العين . وما كان ليمكن أن يكون غير ذلك . أما أفكار سوينبرن ومستر كبلنج فكان يمكن أن تكون غير ما هى عليه . ولو كان مستر كبلنج قد أخذ فكرة الحرية ، وسوينبرن فكرة الامبراطورية لما كان لهذا التغيير من أهمية .

وهذا هو السبب فى أن نظم كل من سوينبرن ومستر كبلنج – رغم الطريقة الإيجابية التى يضعها كل منهما فى خدمته – تلوح مفتقرة إلى التماسك – أو هى ، بصراحة ، يعوزها النضج . ليس ثمة وجهة نظر تمسك بها . ما هى وجهة النظر ، أو خبرة رجل واحد بالحياة ، وراء قصائد « ماندالاى » و « دانى ديفر » و « ماك أندرو » و « ترنيمة الانسحاب » ؟ إن الكتاب الذى بين أيدينا ينبغى على الأقل أن يكون متسقا مع ذاته وموضوعاته متعاطف بعضها مع بعض ، وهى تعبر عن مواقف مستر كبلنج من أوجه الحرب المتنوعة ، ولكن القصائد لاتتماسك بأكثر من منظومات تلميذ . وهذا على الرغم من طريقة مستر كبلنج غير المنكورة .

ومن المؤكد أن طريقته ذاتها لا تتضمن اكتشافات فى بناء الجمل أو معجم الألفاظ ، ولا يكشف التركيب عنده عن شيء غير عادى :

The banked oars fell an hundred strong,

And backed and threshed and ground,

ولكن مرة كانت أغنية ماسكى المجاديف

إذ جلبوا زورق الحرب

إن لتركيب « مرة كانت .. إذ » صوتاً بالغ الألفة . والترتيب القديم للكلمات يستمر ، ولا يخلى مكانا لترتيب جدد . وليست هذه ، على أية حال ، هى الطريقة التى يستخدمها . ولا ينبغى أن نكون متأكدين من أن أبيات :

الهون عند البوابة ! ..

تأكدوا من أنه فى صفنا

تحارب المحيطات الباقية ..

(وما كان مستر كونراد ليخرج بهذا الرأى عن المحيطات) من نظم مستر كبلنج ، رغم أننا لا نستطيع أن نربطها بأى اسم آخر يعادله تبريزا . بيد أننا عندما نقرأ ما يلى :

سمكرى من بدفورد

جواب آفاق كثيرا ما تجده فى السجن

وكان اسمه بينامين .

* * *

إنهم لا يعلمون أن ربهم سيوقظهم before the nuts work losse

ولا يعلمون أن شفقته تسمح لهم بأن يتركوا عملهم ، عندما يختارون ذلك ..

* * *

ثمة غدة فى مؤخرة الفك

وكتلة مجاورة لها عند الترقوة ..

* * *

عندما يلتقى فلاح الهيمالايا بالدب فى كبريائه ..

نجـد فى هــذه الأبـيات كلها صيغته الحقة ، بما فيها من لسة جرائد ويبلى سنداى والنسـخــة المنقــحــة من الكتــاب المقــدس مــرشــحــة خــلال حــاخــام

Zeal - of - the - Land Busy

إن النسخة المنقحة (ولها ، جوهريا ، نفس أسلوب كل النسخ منذ عهد تيندال) نثر ممتاز لموضوعه . وهى كثيرا ما تكون زائدة وطنانة فى أقوال الأنبياء الذين كانوا يسقطون أحيانا فى هذه الرذائل كما أنها نموذج للأسلوب الصلب الرائق فى أقوال يسوع ، ولكن أسلوبها ليس بالذى يمكن أن يجرف فيه أى مضمون حديث ذو دلالة . إن مستر كبلنج واحد من الأنبياء الثانويين .

وثمة عنصر آخر فى أسلوب مستر كبلنج أو طريقته يتطلب الانتباه : لقد كان القرن الثامن عشر كلبياً جزئيا ومسرفا فى العاطفية جزئيا ، ولكنه لم يصل قط إلى التحام كامل بين هذين الاحساسين ، وأى امرىء يقوم بدراسة العاطفية المسرفة فى القرنين التاسع عشر والعشرين لا يسعه أن يهمل عاطفة مستر كبلنـج الكلبيـة على نحـو فـريـد . ففــى قصيدة من نـوع قصيدة مستر كبلنج « السيدات » يحقق هذا الاندماج انتصارا . إن عاطفة تنيسون ومستر براوننج قد عفى عليها الزمن ، ولم تعد قوة حية . وقد حلت محلها عاطفة مستر كبلنج ، ينبغى أن نصر على أن تنيسون ما كان ليمكنه قط أن يكتب :

كان الحب من أول نظرة هو مشكلتها

ولم تكن تعرف كنهه

ولكنى ما كنت لأفعل ذلك ، حيث إنى كنت أحبها كثيرا

وهى التى علمتنى ما أعرفه عن المرأة .

ولا كان يمكنه أن يكتب :

أيها السادة الضباط اللاهون

الملعونون من الآن إلى الأبدية .

أى ربى ، كن رحيما بالذين من طرازنا

بابا با

ربما كان مستر كبلنج قد تجاهل تنيسون على الطريق ، ولكن تنيسون لم يبادله التجاهل .

ومع ذلك فإن مستر كبلنج يقرب جدا من أن يكون كاتبا عظيما . ثمة فيه عنصر لا شعورى على حين أنه أحد الأسباب التى لا تجعل منه فنانا فإنه ضرب من الخلاص ينقذه . وثمة صدى من العظمة فى توسله الساذج إلى هذا الجمهور الكبير الذى يخاطبه ، وشىء يجعله – ككاتب أو كاتبين آخرين ليسا فنانين أو ليسا فنانين إلا بالكاد – شخصية متوحدة . وفى كتابه « حكايات بسيطة من التلال » منحنا الصورة الوحيدة الكاملة لمجتمع الانجليز الضيق المتعاظم الحقود الجاهل المبتذل ، موضوعا على نحو مضحك فى قارة لا وعى له بها . إن ما يمثله كتاب ميرزا مراد على بك بين كل الكتب عن الحياة فى الوطن هو ما يمثله كتاب مستر كبلنج عن الحياة الأنجلو – هندية .

إنه لخطأ من مستر كبلنج بطبيعة الحال أن يخاطب جمهورا كبيرا ، ولكن ذلك خير من أن يخاطب جمهورا صغيرا . والشىء الوحيد الأفضل هو أن تخاطب الرجل الذكى المفترض الذى لا وجود له والذى هو جمهور الفنان .

[نشرت فى مجلة « أثينيوم » العدد ٤٦٤٥ ، ٩ مايو ١٩١٩ وأعيد نشرها فى كتاب « كبلنج : الموروث النقدى » تحرير روجر جولانسلين جرين ، الناشر : راوتلدج وكيجان بول ، لندن ، ١٩٧١)

إحياء كبلنج Kipling Redivivus

(١٩١٩)

[نشرت فى مجلة «ذى أثينيوم» ١٦ مايو ١٩١٩]

إلى رئيس تحرير ذى أثينيوم

سيدى

أخبرنى مستر لايتن ستريشى أنى فى مراجعتى لنظم كبلنج ، الأسبوع الماضى ، أشرت إلى « النسخة المصرح بها » على أنها « النسخة المنقحة » . وقد كنت أقصد الكتاب المقدس الذى نشر بتوجيه من الملك جيمز الأول ، وكان مازال مستخدما أثناء طفولتى ويقول مستر ستريشى إن ثمة نسخة حديثة تدعى « النسخة المنقحة » وإنى أعترف بخطأى وأعتذر عنه

المخلص

ت . س . إ

من « شريف شاك » (١٩١٩)

[من مقالة نشرت فى مجلة «ذى أثينيوم» ٢٣ مايو ١٩١٩]

تربية هنرى آدمز : سيرة ذاتية (كونستابل : ٢١ شلنا)

كان الكولونيل سميث رجلا ذا مكانة فى مستعمرة ماساشوستس باى وعلى ضد رغبته اقترنت ابنته بجون آدمز الذى يقال إنه منحدر من صلب بناء وأنجب جون آدمز – ثانى رئيس للولايات المتحدة – من زوجته أبيجيل : جون كونسى آدمز ، سادس رئيس للولايات المتحدة .

وأنجب جون كونسى آدمز · تشارلز فرنسيس آدمز Minister at the Court of St. James تحت حكم الرئيس لنكولن . وأنجب تشارلز فرنسيس آدمز من زوجته أبيجيل · هنرى بروكس آدمز مؤلف هذه السيرة الذاتية

لقد كان أكثر رهافة كثيرا من معادله الانجليزى ، وكان أقل حيوية ، وإن يكن ذا حب استطلاع قلق بدرجة ملحوظة ، تواق ولكنه غير حسى ، وكان حب استطلاعه الأمريكى جدا توجهه وتسيىء توجيهه خاصتان من خواص أهل نيو إنجلند : الضمير الحى والشكية .

فإزاء الساذج يمثل آدمز ، من بعض النواحى ، الأمريكى الناضج قبل الأوان والمعقد دون نضج ، لقد جعله ضميره يدرك أن التربية التى تلقاها فى هارفرد وبرلين تربية ناقصة ، وأن ثمة مجموعات غامضة منوعة من الأشياء ينبغى عليه أن يعرفها . كان أيضا – شأنه فى ذلك شأن أغلب أهالى بوسطن – على ذكر من ضيق أفق بوسطن ، غير أن العمل مع الضمير وحده كان مصدر شك بوسطن ، شكية يصعب تفسيرها لمن لم يشبوا عليها ، هذه الشكية نتاج أو علة أو ملازم للنزعة التوحيدية ، وهى ليست هدامة وإنما هى مذيب .

استحالت لذة الهدم رماداً فى فمه .

فأينما كان هذا الرجل يضع قدميه ، لم تكن الأرض تسوخ – ببساطة –تحتهما ، وإنما كانت تتطاير على شكل ذرات .

إن ربات الانتقام التي طوحت به تطويحا مجنونا خلال سبعين عاما من البحث عن التربية – البحث عما نسميه ، على مستوى أدنى من مستواه ، الثقافة – قد تركته على الذى كان عليه حين ولد - حسن النشأة ، ذكيا ، لم يظفر بالتربية [التى كان يتوق إليها]

قد يكون ثمة سبب آخر لافتقاره إلى النضج . فربما كان خير أنواع النضج الذى يحصل عليه البشر هو ذلك النوع الذى يكون حسيا وذهنيا فى آن واحد . ومن المحقق أن كثيرا من الناس سيقرون بأن أشد أفكارهم مضاء قد طرأت عليهم فى صورة إدراك حسى ، وأن أشد خبراتهم الحسية مضاء قد جاءتهم « وكأن جسدهم يفكر » . وليس ثمة مايشير إلى أن حواس آدمز ازدهرت أو آتت ثمرا . إنه يظل بمثابة بول دمبى صغير يطرح أسئلة قارنه برجل يذكرنا به بين حين وآخر : هنرى آدمز فى ١٨٥٨ وهنرى جيمز فى ١٨٧٠ (وقد كان كلاهما فى سن التلقى ما يزال) . إنهما يهبطان فى ليفربول وينزلان بنفس الفندق .

لم يكن هنرى جيمز ، بمعايير آدمز ، « حاصلا على تربية » ، وإنما كان محدودا بصورة خاصة ، فالاسهام الحسى فى الذكاء هو الذى يجلب الفرق .

من « بيل وبلزاك »

(١٩١٩)

[من مقالة نشرت فى مجلة «ذى أثينيوم» ٣٠ مايو ١٩١٩]

تاريخ الرواية الفرنسية حتى نهاية القرن التاسع عشر . تأليف جورج سنتسبرى ، ج ٢ (ماكميلان – ١٨ شلنا)

إذ نقلب صفحات هذا الجزء الثانى ، نتنفس نغمة حزينة ، لأن الأستاذ سنتسبرى فيما يبدو يقول إنه لن يكتب أى مزيد من تواريخ الأدب . فمن عساه أن يكتبها ؟ لأنها ستظل تكتب ، ولن تكون فى مثل إمتاع ما يكتبه الأستاذ سنتسبرى . وستكون ذات علم ، ولكنها ليست أعلم منه . بل أنها ستكون أشد استقصاء ، ولكنها لن تنتفع بدرس زميل فخرى لكلية ميرتون ، وستفيض من مطبعة جامعة كولومبيا ، ومن مطابع الجامعات الإقليمية وجامعات المستعمرات ، وستكون من تأليف رجال غير قادرين على فهم كتاب من الدرجة الثالثة قدرة مستر سنتسبرى على فهم كتاب من الطبقة الأولى ، ولا قادرين على رؤية ميزة فى كتاب من الطبقة الأولى قدرة مستر سنتسبرى على رؤية ميزة فى كتاب من الدرجة الثالثة .

إن مستر سنتسبرى أستاذ للتاريخ الأدبى – وهو شكل من الكتابة يتطلب مؤهلات خاصة به . إن المؤرخ الأدبى يحتاج إلى ملكات نقدية ، ولكن مهمته غير مهمة الناقد . إنه يحتاج إلى حس بالقيم ، ولكن لاتتاح له كبير فرصة لممارسته بما يجاوز مجرد الإشارة إلى مكان العظماء . ولا ينبغى أن تكون له أى نظرية أو مخطط بالغ العمق ، ولا يجب أن يحاول إثبات أى شىء بالغ الأهمية .

إن نقطة الانطلاق عن دوستويفسكى دائما ماتكون مخاً إنسانيا فى بيئة إنسانية . و« عبيره » ليس إلا استمراراً لخبرة الذهن اليومية وقيادة لها إلى أطراف نائية من أطراف العذاب قلما ارتادها أحد قبله ، ولما كانت غالبية الناس تسرف فى عدم الوعى بمعاناتها إسرافا لا يجعلها تعانى الكثير ، فإن هذا الاستمرار [من جانب دوستويفسكى] يلوح لها مغرقا فى الخيال . غير أن دوستويفسكى يبدأ انطلاقه من العالم الواقعى ، مثلما يفعل بيل . وكل ما فى الأمر هو أنه يواصل السعى وراء الواقع سائرا فى اتجاه معين .

إن الخيال فى الفنان العظيم ملكة مختلفة عما نجده لدى بلزاك . إنه يغدو أداة رهيفة دقيقة لإجراء جراحة على العالم المحسوس

إن مشاهد ستندال أو بعضها ، وبعض عباراته تلوح – عند القراءة – وكأنها تذبح حلق القارئ ، إنها بمثابة إذلال مرعب للقارئ ، وذلك فى فهمها لمشاعر الإنسان وأوهام الشعور الإنسانى التى تفرضها على القارئ .

وهذه الحدة على وجه الدقة ، وما تستتبعه من عدم رضاء عن عدم التكافؤ المحتوم بين الحياة الفعلية والقدرة المتحرقة العاطفة ، هما اللذان دفعا بهما إلى الفن وإلى التحليل . إن سطح الوجود يتخثر على شكل كتل تلوح أشبه بمشاعر بسيطة مهمة ، نطلق عليها اسم المشاعر ، ويفككها المحلل الصبور إلى قنوات متنوعة ، أشد تعقيدا وهو ان شأن ، ولكنها فى نهاية المطاف – إذا مضى بعيدا بما فيه الكفاية – تمثل مرة أخرى شيئا بسيطا ومروعا ومجهولا .

إن بيل وفلوبير لا يومئان ، ولكنهما يوحيان – على نحو لا يخطئ – بالانفصال المخيف بين العاطفة الكامنة وأى تحقق ممكن فى الحياة . وهما يشيران أيضا إلى تلك الحواجز التى لا سبيل لإزالتها بين أى كائن إنسانى وكائن آخر

من « النقد فى انجلترا »

(١٩١٩)

[من مقالة نشرت فى مجلة «ذى أثينيوم» ١٣ يونيو ١٩١٩]

أساتذة قدامى وجدد . لروبرت لند (ت . فيشر أنوين – ١٢ شلنا ، ٦ بنسات)

نحن عموما متفقون فى محادثاتنا على أن كمية النقد الأدبى الجيد فى الانجليزية لا تكاد تذكر وقد استوعب مستر أرنولد بنيت القضية المألوفة على نحو كاف فى « كتب وأشخاص » - عارضا القضية من وجهة نظر المائتين أوالثلاثمائة شخص الذين يدركون النقص وهو يسهو فى تقريره عن أعظم نقادنا : دريدن ؛ ويقول إن كل كلمة من لام تثبت نوقه وذكاءه القوى ، وأن تشرتون كولنز لم يكن لديه شعور حقيقى بالأدب . وكلا القولين مبالغ فيه . وهو يقول أيضا إن ماثيو أرنولد كان خليقا بالدرس والنظام أن يغدو ناقدا عظيما ، ولكن هذا ربما كان خرافة . ومع ذلك يغطى مستر بنيت فى فقرتين كل ما يدور فى محادثة عن الموضوع بين أناس أذكياء . بديهى أننا لا نستطيع أن نحدد أى أجل للتساؤل عن السبب فى ضآلة كمية النقد هكذا ، ولكننا نستطيع أن نتناول البحث من النقطة التى تركها مستر بنيت عندها ، بأن نسأل : ما شأن النقد الذى نحصل عليه ؟ هذا هو السؤال الذى يفضى بنا كتاب من طراز كتاب مستر لند إليه .

ومعنى هذا أنه لا يجرؤ قط على أن يعالج كتابا بصرامة ، وبمعايير الفن ، والفن وحده . وسواء كان واعيا بهذه الحقيقة أو لم يكن ، فإن الجمهور خليق ألا يحتمل ذلك . إنه لا يشرح الشخصية قط إلى مكوناتها القصوى ، فإن الجمهور لا يود أن يعرف كل هذا القدر .

إن التحليل والمقارنة على نحو منهجي ، مع الحساسية ، والذكاء ، وحب الاستطلاع ، وحدة العاطفة ، والمعرفة التى لا حدود لها ، كلها صفات ضرورية للناقد العظيم . أما عن المقارنة فإن جمهور الدوريات لا يريد الكثير منها : لأنه لا يحب من يشعره بأنه كان ينبغي عليه أن يقرأ قدرا أكبر مما قرأه قبل أن يتمكن من متابعة أفكار الناقد . وأما عن التحليل فإن الجمهور يخشاه .

من " عقل أجنبي "

(١٩١٩)

[من مقالة نشرت فى مجلة ذى أثينيوم ٤ يوليه ١٩١٩]

نحت عقيق تأليف و . ب ، ييتس (ماكميلان : ٦ شلنات)

هذا الكتاب المؤلف من مجموعة مقالات ومقدمات يجب أن يستخدم كنص تلخيص تاريخى للحركة الأيرلندية ، أو لمسرح الأبى ، أو كنص لبحث عن فن الدراما ، أوعدد من الأبحاث الأخرى التى تعودنا عليها . ولكن بؤرة هذه الموضوعات كلها هى ، بلا جدال ، مستر ييتس ذاته . بل أن السؤال عما إذا كان للأدب الأيرلندى وجود يغدو أيسر تناولاً كسؤال عن نوع الوجود الذى يتمتع به مستر ييتس . ومهما يكن من شأن تأثير مستر ييتس ، ومهما تكن الطبائع التى تعرضت له مختلفة عن طبيعته ، فإنه قد قضى زمنا كبيرا فى مجموعه فى انجلترا ، واكتسب هنا درجة من السمعة السيئة دون أن يكون أو يغدو رجلا انجليزيا . ولئن كان ثمة عبقرية أيرلندية فريدة ، إنه ليخلق بها أن تكتشف فيه . ولئن وسعنا أن ننتهى إلى أية نتائج عنه ، إنه ليخلق بها أن تنير فهمنا للأدب الأيرلندى .

من « الجيل الرومانسى ، إذا كان قد وجد »

(١٩١٩)

[من مقالة نشرت فى مجلة ذى أثينيوم ١٨ يوليو ١٩١٩]

تيارات ودوامات فى الجيل الرومانسى الإنجليزى . تأليف فردريك أ . بيرس ، أستاذ الأدب الانجليزى المساعد بمدرسة شفلد العلمية . جامعة ييل (نيوهيفن ، كونتكت ، مطبعة جامعة ييل . لندن ، ميلفورد ، ١٢ شلنا ، ٦ بنسات)

بالنسبة لأى شخص مهتم بأن يعرف ما الذى كان جيل ماضٍ يميل إليه ولماذا يميل إليه ، فإن كتابا من الدرس الحريص الذكى ككتاب مستر بيرس ، سوف يرشده . من المنيرأن نعلم أن الكاتب المسرحى الأجنبى الأكبر فى عام ١٨٠٠ كان – كوتزبى . وأن

ملاحم صنذى كان يتوقع لها رجال الأدب المتعلمون - عن ثقة - أن تنافس ملاحم ملتن وكلو بشتوك ؛ وأن دانتى لم يكن مقبولا ، كلية ، فى انجلترا إلى أن حملته موجة أريو ستو وبويادرو وبولتشى القوية . إن مراكمة مستر بيرس الصبور للوقائع الصغيرة توحى بعدة أسئلة ذات أهمية عامة ، وربما قدمت إجابات عن بعض الأسئلة . وهى تكشف عن الفترة الرومانسية كفترة عماء ذهنى ، وتفضى بنا إلى الرجم بالظنون عما إذا كان بوسع ذلك العصر - كعصر - أن يكون له تأثير كبير فى أى عصر مقبل ، وهى تستثير شكا فى أن عصرنا ربما كان يشبهه عماءً وعدم فاعلية .

من « أدب أجنبى »

عما إذا كان روستان يملك شيئا (١٩١٩)

La Vole de la Marseillaise تأليف إدمون روستان . باريس ، الناشر فاسكل .

إن مراجعة هذا الكتاب من شعر الحرب ، وهو آخر كتابات روستان ، خليقة أن تكون عملا مفتقرا للسخاء نحو مؤلفه .(نشرت فى « ذى أثينيوم » ٢٥ يوليو ١٩١٩)

تربية الذوق (١٩١٩)

(نشرت فى مجلة ذى أثينيوم ٢٧ يوليو ١٩١٩)

الأدب الإنجليزى فى أثناء نصف القرن الأخير ، تأليف ج . و . كنليف ، دكتوراه فى الأدب ، أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة كولومبيا ، بمدينة نيويورك ، والمدير المساعد لمدرسة الصحافة (نيويورك ، ماكميلان) .

إن أمريكا تفوق العالم فى [معدل] نمو الكتب المقررة ، فأمريكا قد حققت للكتب المقررة فتوحا ما كانت تلك الأداة المتواضعة من أدوات التعليم لتطمح إليها فى أى مكان آخر . وفى أمريكا يهدد كل عمل جاد بأن يتمشى - فى نهاية المطاف - مع قواعد اللياقة الخاصة بالكتب المقررة ، وأن يرتدى الزى الموحد للكتب المقررة من ببليوجرافيا ومرشد إلى مزيد من القراءة . فالتعليم فى أمريكا هوايةٌ الجدية . ويقر الأستاذ كنليف بأنه « قد شجع الشباب الذين يعدون أنفسهم لمهمة الكتابة على أن

يقرأوا أعمال الماضى الأقرب ، فضلا عن الأبعد » . ويضيف تبريرا لكتابه ، أنه « يلوح مما يوافق العقل أن يزودهم بكل عون يستطيعه » ، وبعد ذلك أنه ينوى أن يقدم « مرشدا إلى مزيد من الدرس » . وعند مطالعة الكتاب ونية مؤلفه واضحة فى أذهاننا ، يصيبنا الذهول من التنافر بين هذه النية ومجرد الخطة التى تصور الكتاب على أساسها . ذلك لأنه من الواضح أن كتابا له مثل هذه النية لا ينبغى أن يكون مجرد مجموعة مقالات عن اثنى عشر أو أربعة عشر كاتبا . ولئن أريد الشبان الذين يعدون أنفسهم لمهمة الكتابة أن يطوروا إعدادهم ، فإنه لينبغى أن يتعلموا شيئا من الكتاب ، وينبغى أن يوجهوا إلى تنوق كل روائى أو شاعر على ما هو عليه ، وينبغى أن يبين لهم أيضا أن الأدب تركيب تاريخى على بعض الاتساق . ولا ينبغى أن يسليهم أو يذهلهم موكب سيرك .

ها هنا مشكلة لا تواجه معلم الشباب فحسب ، وإنما أيضا مؤرخ الأدب وناقده ، فأينما أريد أن يتم فحص لأى مجموعة أو عدد من الكتاب ، قد تخرج عدة أنشطة إلى حيز الوجود . فثمة المشاعر والانفعالات والانطباعات المباشرة التي يستثيرها الاتصال الفورى بكل كاتب ، وثمة المشاعر والانفعالات والانطباعات التى توقظها المقابلة والمقارنة بين عدة كتب ، وثمة النظريات التى قد نقيمها بما يفسر هذه البيانات . وأيضا ثمة التعميم الذى هو ، عادة ، بديل عن الانطباع والنظرية كليهما ، وإنما يمتاز الأستاذ كنليف بهذه الملكة الأخيرة إن توصيل الانطباعات صعب ، وتوصيل نظام منسق من الانطباعات أصعب ، والتنظير يتطلب تفنناً عظيما ، وتجنب التنظير يتطلب أمانة عظيمة ، ولكن التفوه بتعميم أمر سهل وقلماً يكون مفيدا هدف الأستاذ كنليف هو أن يشجع « الدراسة المنهجية » حسن جدا . ولكى يؤكد المنهج يقدم مدخلاً واضحاً . إنه يقدم خلفية أدب الجزء الأخير من القرن التاسع عشر ، وخليط المعدات المسرحية فى هذه الخلفية يشمل اللبرالية ، والإصلاح الاجتماعى ، ومستر سدنى وب ، والسينما ، وقانون التأمين القومى، و « إقرار نظرية التطور من طريق الانتخاب الطبيعى » ، وهكسلى . ونقد الكتاب المقدس ، ورد الفعل (اتفق الرأى على أنه بين الدين والعلم لم يكن ثمة عداوة بالضرورة) وفى النهاية يتقدم مستر كنليف إلى مقدمة المسرح ، ويعلن أنه « على الأساس الذى أرساه كتاب نصف القرن الأخير قد بنى الجيل الحاضر ، ولا بد له من مواصلة البناء » .

لقد كان العصر الفيكتورى بالغ التعقيد ، وبيان كيف أن هذه الظواهر الاقتصادية صاغت الأدب وأثرت فيه خليق أن يكون جهدا باهظ الأعباء يقتضى حذقا وبراعة نقديين لا حد لهما ، جهدا يتطلب أقصى ضروب الامتناع عن التعميم بطولة ،

والحقيقة هى أن مستر كتليف لايحاول . لقد « باح بما فى صدره » عن الخلفية وهو يكف عن أن يشغل عقله به . ويتقدم ، مقدما المعلومات ، من كاتب إلى آخر ، وكأن كلا منهم هو الشاغل الوحيد لجزيرة خاصة به ، إن الشاب الذى بدأ تدريبه الأدبى بهذا التلخيص المربك لفترة صعبة لابد له إذا كان لديه أى إحساس فطرى من أن يكتشف عقمه عندما يتقدم إلى المقالة الأولى عن ميرديث . ها هنا سيدرك أن مصارعته مع إحدى التعميمات لاتعينه على فتح غيرها . لأنه يخبر فجأة بأن « نجاح (مرديث) فى إضفاء الطابع العقلى على الرواية كان له تأثير بعيد المدى » . وهو يعلم الآن أنه قد كان ثمة قانون للتأمين القومى ، ولكن لا يمكن افتراض أنه يعرف ما الرواية أو كيف يمكن أن تكون ، ولماذا يضفى عليها الطابع العقلى ، أو ما العقل . ومن المحتمل أن تكون لديه أفكار بالغة الخطأ عن كنه التأثير . ومع ذلك فهو يعلم أن نجاح مرديث فى إضفاء الطابع العقلى على الرواية كان له تأثير بعيد المدى . ما من صعاب دينية قد تدخلت فى قبول مرديث الصريح لنظرية التطور . إن الشاب قد لا يعرف ما هى نظرية التطور ، أو أى نظريات التطور قد تقبل مرديث ، ولكنه يفهم أنه مهما يكن من شأنها فقد ازدردها مرديث « إنما فى رسم الشخصيات والنساء بخاصة قد امتاز مرديث ، » هاهنا ربما ساءل الشاب الأمين ، الذى فى مرحلة التدريب ، نفسه ، ما إذا لم يكن كل الروائيين العظماء تقريبا لا يمتازون ، على نحو من الأنحاء ، فى رسم الشخصيات ، وما إذا لم يكن الاختلاف راجعا إلى أسلوب الرسم ، ولن يكون عليه أن يقرأ الكثير كى ينتهى إلى هذا التأمل ، ولئن كان بالغ الأمانة بالتأكيد فسيكون على ذكر من حيرته الكاملة إزاء قطعة كالقطعة التالية :

« واصل [مرديث] فى الشعر والقصة على السواء الموروث العقلى الذى أرساه براوننج ، وجورج إليوت ، وتجنب بعضا من أخطائهما ، وغابت عنه بعض نواحى قصورهما . إنه ليس ثقيل اليد ، أو صلفا ، أو بليداً قط . وفى النثر والنظم على السواء كان صانعا ماكرا يسعى دائما إلى تجديد حياة لساننا الإنجليزى الذى عانى كثيرا فى الكلمة والعبارة والبحر » .

وسيتساءل على الأقل : ما هو الموروث العقلى الذى أرساه براوننج وجورج إليوت وما هى الصنعة ، وكيف تختلف عن الفن ؟ . وربما كان الأستاذ كتليف ، الذى بحث عن تأثير سنكا فى المسرح الإليزابيثى ، يفهم فهما كاملا كيف تحيا اللغة وتموت وتجدد . ولكن غالبية حتى الراشدين لا تعدو أن تدرك مجرد إدراك أن مثل هذه الظواهر تحدث ، وليس بوسعهم أن يميزوا بين الحى والميت .

وهكذا نتقدم من مرديث إلى هاردى ، ثم إلى شووولز وبنيت ، وإلى الحركة

الأيرلندية وأخيرا إلى الشعراء الجدد والروائيين الجدد . وبعض هذه المقالات ، فى حد ذاته ، لا يخلو من مزايا : فإن مجرد إدراج جسنج مزية ، والصورة التخطيطية عن حياته تلقى قليلا من الضوء على ساكن ميزبوند عاثر الحظ ، والمقالة عن كونراد هى أيضا أهل للتقدير ، فهى تمس - بطريقة جادة - مسألة أو مسألتين من مسائل فن الأدب . وكل مقالة تكملها بيليوجرافيا .

ولقد كان من العبث أن نخصص كل هذا الاهتمام لهذا الكتاب ، لولا أنه يمثل ، على نحو ما ، منهج الثقافة الشعبية بأكمله ، ويمثل الطريقة التى نجد بها أن قسما كبيرا من جمهور أنصاف المتعلمين ، وليس أغبى الأقسام بحال من الأحوال ، يلتهم الأدب ويشجع على التهامه . إنه ذلك الجزء من جمهور أكبر لا يقتصر على القراءة ، وإنما يرغب فى تحسين ذاته ، ويذهب إلى برامج محاضرات شعبية وفى أغلب الأحيان يسمع نوع التقريرات التى يطبعها مستر كتليف : ملاحظات عامة لا تدفع فكرا ولا تنبه مشاعر . إن الناس الذين أتحدث عنهم لا يشملون كثيرا من المشتركين فى نوادى الكتاب التى توزع روايات متداولة ، وإنما يوجدون - بأعداد أكبر - فى شمال إنجلترا منهم فى جنوبها ، وهم يعضدون بقوة مكتبة « إفريمان » (الجميع) وغيرها من الطبعات الرخيصة . وبوسع هذا الجمهور أن ينتشى بجمل من نوع الجمل الآتية لمستر كتليف :

« كان [مرديث] يهاجم فى الرجال والنساء على السواءالعاطفية المغرقة التى عرفها بأنها « عاطفة يعوزها النبل تلعب بالنار » ومن أجل العاطفة « وهى قوة نبيلة على النار » يهيب بتعاطفنا ، وكذلك من أجل الشجاعة والتفانى . وفى المحل الأول ، يطالب باستخدام الذكاء ، والعقل الإنسانى .. لقد سعى فى رواياته كما فى « أنشودة إلى الروح الملهوية » . إلى أن يجعل علاقات الرجال والنساء أكثر عقلانية وأكثر روحانية .. وبهذه الروح جعل من حب الذات بأشكاله التى لا حصر لها موضوعا لسهام فطنته . . أما المتحمسون للشباب فكان يشعر بتعاطف حاد معهم .. » .

واضح أن من الخطأ أن تسمح للناس بأن يظنوا أنهم يستطيعون أن يتعلموا أى شىء عن الأدب أو الحياة أو الكتابة من عبارات كهذه . ولكن أى تثقيف وما إذا كان أى تثقيف للذوق ممكنا .. يستطيع المرء أن يحتج قائلا إن هذا لا يهم . ومع ذلك فإن هؤلاء الناس يجعلون الطبعات الرخيصة التى يسرنا أحيانا أن نشتريها مريحة . ولو أنهم كانوا أحسن تعليما قليلا لربما وجدنا طبعات زهيدة الثمن لعدد من الكلاسيات الانجليزية التى لا يكاد المرء يراها خارج المتحف البريطانى . وعلى كل الأحوال فإن أمام المعلم سبيلا بوسعه أن يتبعه : بوسعه أن يشير إلى الأدب الجيد ثم يصمت . وبوسعه أن يختار ويقدم الوقائع اللازمة والشائقة (غاية الأمر أنه ينبغى عليه أن

يكون على يقين مما هو واقعة ، وواقعة راسخة) وعند ذلك يسعه أن يبين أى الأعمال جيد ، وأيها جيد على نحو مختلف . وينبغى أن يكون توضيحه منظما ودقيقاً . إن الخطوة الأولى فى التعليم ليست حبا للأدب ، وإنما هى إعجاب مفعم بالعاطفة بكاتب واحد معين . ومن المحتمل أن بوسع أغلبنا ، إذ نستعيد بلوغنا العقلى ، أن يعترف بأن اتصالا غير متوقع بكتاب ما أو قصيدة ما هو الذى كشف لنا – بمصادفة فيما يبدو – عن قدراتنا على الاستمتاع بالأدب . إن عقل صبى الرابعة عشرة قد يميته شكسبير ، وقد تتفجر فيه الحياة عند الالتقاء بعمر (الخيام) أو قصيدة العذراء المباركة [للشاعر دانتى روزتى] . وما كان بوسع أحد من معلمينا أن يخمن أى الكتب المطبوعة سيعجل بهذه الأزمة .

بيد أنه إذا كان هذا من اتفاقات الصدف ، فإن تربية الذوق بما يجاوز هذا ، على حين أنه أمر متعمد دائما إن قليلا أو كثيرا ، لا يمكن أن يعين عليه – ولا نقول يوجهه – سوى شخص آخر . إن الذوق ليس تلذذا بمؤلف واحد ، وهو ليس – كما تضمر الكتب المقررة التى من نوع كتاب مستر كتليف ، فى كثير من الأحيان ، تلذذا «بدزينة» مؤلفين . وهو ليس نظرية صحيحة ، إدراكها يقدم برهانا معصوماً من الخطأ على القيم . وعلى حين أن لنا بطبيعة الحال – وينبغى علينا فى الحقيقة – أن نؤلف نظريات إن قليلا أو كثيرا ، ونشرح مشاعرنا لأنفسنا وللآخرين ، فإن نظرياتنا – شأنها فى ذلك شأن « الوعى » عند مستر سانتيانا – ليست إلا تفسيراً . إن الذوق يبتدئ بالشعور وينتهى به . وأحيانا ما يظن أن الذوق اشتقاق واهن من الحماس . إن ماهية الذوق – فيما أظن – تنظيم للخبرات الفورية التى يحصل عليها من الأدب ، يعدل شكله فرديا نقط تركيز أقوى مشاعرنا ، والمؤلفون الذين أثروا فينا على أقوى الأنحاء وأعمقها . وهو لا يمكن الحصول عليه بدون جهد ، وبدونه تظل ميولنا مصادفات لا مغزى لها . أن تستمتع بدن فوراً ، وبدون جهد ، أمر يسير على بعض الناس ؛ وأن يحركك شلى بالطريقة نفسها يسير على غيرهم ، فالصعوبة إنما تكمن فى تلك العملية التى ليست تفكيرا تجريديا ، وإنما هى تنظيم للشعور لا ييسر تذوق شلى فى إحدى أحواله ، ودن فى حالة أخرى ، فحسب ، وإنما إدراج تعدد أكبر فى نظام للإدراك والشعور . والـ Apperzep tionramass الذى يحصل عليه على هذا النحو هو محك اختبار لأى شىء جديد يظهر .

وليس فى كتاب مستر كتليف تنظيم مرئى . وربما كان يتجنب ، عن ضمير حى ، كل الانطباعات النظرية بوصفها أشد شخصية من أن تلائم غرضه التربوى .

من « أكان ثمة أدب أسكتلندى »

(١٩١٩)

[من مقالة نشرت فى مجلة «ذى أثينيوم» ١ أغسطس ١٩١٩]

الأدب الأسكتلندى : طابعه وتأثيره . تأليف جريجورى سمث . (ماكميلان : ٨ شلنات ، ٦ بنسات) .

نحن نفترض أن ثمة أدبا إنجليزيا ، والأستاذ جرجورى سمث يفترض أن ثمة أدبا إسكتلنديا . وعندما نفترض أن ثمة أدبا ، فإننا نفترض الكثير : إننا نفترض أن ثمة واحدة من التشكيلات الخمسة أو الستة (على أقصى تقدير) الكبيرة للتاريخ . إننا لا نفترض مجرد تاريخ ، حيث أن ذلك قد يكون تاريخا لأدب التاميل ، وإنما نفترض جزءا من التاريخ هو ، بالنسبة لنا ، تاريخ أوربا . إننا لا نفترض أن ثمة فحسب بنية من الكتابات فى إحدى اللغات ، وإنما كتابات وكتاب يوجد بينهم موروث ، وكتاب لا يربط بينهم الموروث زمنيا فحسب ، وإنما هم مرتبطون بحيث يكونون ، فى ضوء الأبدية ، متعاصرين ، وهم من وجهة نظر معينة خلايا فى بدن واحد تشوسر وهاردى نحن نفترض عقلا ليس فحسب العقل الانجليزى لفترة واحدة بتحيزاتها فى السياسة وبدعها الذوقية ، وإنماهو عقل أعظم وأرهف وأكثر إيجابية وأكثر شمولا من عقل أى فترة واحدة . ونحن نفترض أن لكل كاتب أهمية ليست فردية فحسب ، وإنما راجعة إلى مكانه كمكون لهذا العقل . وعلى ذلك فإننا عندما نفترض أن ثمة أدبا إنما نفترض الكثير .

يفترض الأستاذ جرجورى سمث وجود أدب إسكتلندى بعنوان كتابه ، أكثر مما يفترض ذلك بأى تأكيد يقدمه لأنه فى معالجته – العادلة الأمينة الذكية الدارسة – يقدم لنا ما يوحى بالعثور على أسباب لإنكار وجود أدب إسكتلندى . لقد كتب سلسلة من المقالات تعالج ما يلوح أنه موضوع واحد . وعلى نحو بالغ الأمانة تبرز من معالجته نتيجة مؤداها أن وحدة الموضوع ليست أدبية وإنما جغرافية فحسب . إن ما أداه ، بسبب التأملات التى يستثيرها ، ربما كان أكثر تشويقا من أى من شيئين كان بوسعه أداؤهما . لقد كان بوسعه أن يكتب كتيبا عن الكتاب الذين ولدوا أو ازدهروا شمال حد . ومثل هذا الكتاب قد يكون له نفع عملى ، دون أن يترك مجالا لأى تعميمات . أو كان بوسعه أن يقوم بدراسة للعقل الإسكتلندى إن مثل هذه الدراسة خليقة أن تكون ذات تشويق عظيم بمفردها ، ولكنها – فى كل حال – ليست جزءا من نية مستر جرجورى سمث . فإن كتابا لا يشتمل على أى مناقشة للفلسفة الأسكتلندية ، ولا يكاد

ينكر أسماء هيوم وريد ، ولا يعدو أن يتحدث عن سيطرة دجالد ستيورات الشخصية فى إدنبرة ، لايدعى أنه دراسة للعقل الاسكتلندى . فالعقل الاسكتلندى فى الأدب والآداب هو فقط الذى رسمت له خريطة . ولأن الكتاب لا هو بالكتيب ، ولا هو بدراسة للعقل الاسكتلندى ، فإنه دراسة للأدب الاسكتلندى بمعنى يتطلب أن يكون هناك تشكيل عضوى .

إن ما يبرز بوضوح من معالجة مستر جرجورى سمث حقيقة مؤداها أن الأدب الاسكتلندى ينقسم إلى عدة فترات ، وأن هذه الفترات لا يتصل بعضها ببعض قدر ما يتصل بفترات مراسلة لها فى الأدب الانجليزى . إن الطريقة التى كان بها الأدب الاسكتلندى مدينا للأدب الانجليزى مختلفة عن الطريقة التى كان بها الأدب الانجليزى مدينا لسائر الآداب . فليس الأمر مقصورا على أن الأدب الانجليزى كان ، فى أحيان كثيرة ، شديد التأثر بالقارة ، وإنما هو قد لاح أحيانا – لحظتها – فاقدا لتوازنه من جراء التأثير الأجنبى . ولكننا نستطيع – على المدى الطويل – أن نرى أن استمرار اللغة كان أقوى شىء ، بحيث أننا مهما احتجنا إلى الأدب الفرنسى أو الايطالى لكى نفسر الأدب الانجليزى فى أى فترة ، فإننا أشد حاجة إلى الميراث الانجليزى فى تفسيره إن الأدب الاسكتلندى يفتقر – فى المحل الأول – إلى استمرار اللغة وقد كانت السنوات التى بدأ يكتسب فيها الأدب الانجليزى قوة أدب عالمى هى – على وجه الدقة – الفترة التى بدأت فيها اللغة الاسكتلندية تضمحل أو تنبذ . وربما كان جافن دوجلاس ، فى العصر التيودورى ، هو آخر شاعر اسكتلندى عظيم يكتب اللغة الاسكتلندية بنفس الشعور نحو اللغة ، ونفس الإيمان ، الذى يكتب به انجليزى الانجليزية . وبعد ذلك بمائة عام ، فإن اسكتلنديا لانزاع على اسكتلنديته ، وواحداً من أعظم كتاب النثر فى عصره ، هو سير توماس إركارت ، قد ترجم رابليه إلى لغة هى الانجليزية .

فلا حب التفاصيل الدقيقة . ولا حب ما هو مغرق فى الخيال ، مما يجده فى الأدب الاسكتلندى ، بالملمح الأدبى وعلى العكس من ذلك فإنهما كلاهما أقرب إلى أن يكون معاديين للكمال الفنى وليس لعشق العاديات ، ولا بقاء الأوزان المحلية فى النظم . أى دلالة واسعة . فعلى قدر ما تغدو الكتابة أدبا ، يحتمل أن تغوص هذه الخصائص الفريدة .

بل إننا قد ننتهى إلى أن من براهين القوة ، أكثر مما هو من براهين الضعف ، كون اللغة الاسكتلندية والأدب الاسكتلندى لم يحتفظا بوجود منفصل ونحن لا نتبين دائما كم أن الصراع بين الآداب على البقاء ضار ومهلك . وفى هذا النضال ثمة مزية كبيرة تكتسب ، إذا أمكن التوحيد بين قوى ليست بالغة التباين . فاللغة الاسكتلندية ،

إذ تلقى بسهمها مع اللغة الانجليزية ، ليس أمامها فرصة أكبر للبقاء فحسب ، وإنما هى تسهم بعناصر مهمة من القوة فى تكميل الانجليزية : كما هو الشأن مثلا فى نثرها الفلسفى والتاريخى . إن الأدب لا يحافظ على نفسه – ببساطة – بمجرد إنتاج مستمر لكتاب عظماء . ومؤرخ الأدب ينبغى أن يدخل فى اعتباره قوى متحولة وهائلة كتلك التى يدخلها مؤرخ السياسة فى اعتباره . وفى العالم الحديث فإن نضال عواصم الحضارة واضح على نطاق واسع . إن أدبا قويا ، له عاصمة قوية ، يجنح إلى أن يجتذب ويتمثل كل مزق القوة المنساقة من حوله . وهذا الاندماج عظيم القيمة ، حتى حد معين من الاختلاف . إن الانجليزية والاسكتلندية ، ومن المحتمل أن نقول الانجليزية والأيرلندية (إن لم تحل الاحتكاكات السياسية دون ذلك) قريبتان بما يكفى لأن يكون هذا التوحيد ذا قيمة . إن أساس الأدب الواحد هو اللغة الواحدة . وخطر تفكك اللغة والأدب الانجليزيين خليق أن ينشأ لو أن نفس اللغة استخدمها أناس أشد بعدا (لأسباب جغرافية أو غير ذلك) من أن يتمكنوا من أن يسهموا باختلافاتهم فى حاضرة مشتركة . وإن فرص بقائه ، كلغة وأدب فى موروث الحضارة الأوربية ، لخليقة أن تتناقص إزاء قوة مركزية كاللغة الفرنسية . بديهى أن ثمة خطرا مختلفا ، حقيقيا أو ظاهريا ، على فرنسا قد أعلنه – بروح متعصبة يعوزها الاعتدال فيما نعتقد – حواريو الثقافة الفرنسية كمسيو موراس : هو خطر اجتذاب قوى أجنبية قد تستقبل دون أن تتمثل . وهذا فى الوقت الحاضر – فيما نثق – ليس بالخطر الوشيك على بريطانيا .

من « هملت ومشكلاته » (١٩١٩)

(نشرت فى « ذى أثينيوم » ٢٦ سبتمبر ١٩١٩)

مشكلة « هملت » تأليف ج . م . روبرتسن . الناشر : آلن وأنوين . الثمن ٥ شلنات .

يسعدنا أن نجد هملت بين يدى ناقد فى علم السيد رو برتسن وتدقيقه .

فى مشهد العاصفة في مسرحية « لير » ، وفى المشهد الأخير من مسرحية « عطيل » ، نجح شكسبير فى انتزاع الفن مما هو مستحيل . أما فى مسرحية « هملت » ففشل .

من « طنين نحل لا حصر له » (١٩١٩)

(نشرت فى « ذى أثينيوم » ٣ أكتوبر ١٩١٩) .

كوترى (الزمرة) : فصلية مصورة (الناشر : هندرسون ، ٦٦ تشيرنج كروس رود ، الثمن شلنان و ٦ بنسات)

قصيدة السيد هكسلى « ليدا » قصيدة طويلة (وإنه لما يشرف المحررين أن يطبعوا قصيدة على مثل هذا الطول) .

صاحب مذهب إنسانى ، وفنان ، وعالم (١٩١٩)

(نشرت فى مجلة ذى أثينيوم ١٠ أكتوبر ١٩١٩]

الفكر الإيطالى فى القرن السادس عشر والتيار المتحرر . تأليف ج . روجركاربونل (باريس شامبيون : ١٥ فرنكا)

La PENSÉE ITALIENNE AU XVLME SIÉECLE ET LE COURANT LIB´ERTIN . PAR J. Roger Chorbonnel

علم الأخلاق عند جيو ردانو برونو ومحاورة سباشيو الثانية . ترجمة مع ملاحظات وتعليق (لنفس المؤلف ونفس الناشر : ١٢ فرنكا) .

L'ETHI Q E DE GIORDANO BRUNO ET LE DEUXI`EME DIALOGUE DE SPACCIO . Traduction avec notes et commentaire.

يستغرق سفر مسيو كاربونل عن القرن السادس عشر حوالى ألف صفحة من القطع الكبير والصغير . إن علمه والقراءة الظاهرة والمحتملة والممكنة الداخلة فيه أمور غامرة ، ولا يمكن افتراض أن المؤلف قد ترك الكثير دون أن يبحث فيه أو يقوله فى موضوع درسه . وإذا حكمنا عليه من القطع التى تواصل دراسة فلسفات أفلاطون وأرسطو ، فسنجد أنه يملك ذلك اليسر الفرنسى فى العرض المعمم . وكتبه ممتعة جدا عند القراءة كما هى عليه ، بيد أنه حتى قراءة هذه الخلاصة لسنوات من القراءة مهمة تقتضى جهدا غير عادى ، وعلى ذلك فإن أول سؤال يدهم قارىء هذه الكتب – أو بتعبير أكثر تواضعا : مشاهدها – هو إذا ما كان هذا الجهد خليقا بما يبذل فى سبيله : لا ما إذا كان يجدر بالمؤلف أن يبذل جهد كتابتها ، أو جديرة بالجهد نظريا كى تكتب ، وإنما : هل تستحق قراءتها الجهد المبذول فيها ، وكإشباع لأى نوع من الاهتمام .

ويغدو السؤال أكثر إلحاحا عندما نكتشف أن الاسم الوحيد ذا الأهمية الباقية والعامة فى الكتب يكاد يكون اسم مكيافلى . ومن بين كل هؤلاء الفلاسفة ، ليس ثمة فيلسوف واحد سيجده الفيلسوف المعاصر لازما لعدته . من المحقق أن الفيلسوف المعاصر يجد ما فيه الكفاية من المتاعب إذا فهم أفلاطون وأرسطو وأفلوطين ، ودزينة كرام آخرين من ديكارت فصاعدا ، وإنه ليحسن صنعا إن لم يكشف فى موضع ما من عمله عن جهل مخز أوسوء فهم لنقطة رئيسية ما فى فلسفة أحد أولــئك . خلاصة القول إنـــه ليـس لـدى الفيلسـوف وقــت لبرونو أو بومبونازى . ومن ناحية أخرى ، فإن المؤرخ ، أو دارس الأدب ، خليق أن ينكص عن الابتلاء – الذى لا حاجة به فيما يبدو – بعلوم الكون المغرقة فى الخيال . بيد أنه حتى إذا ازدريت دراسة فلسفة القرن السادس عشر من كل هؤلاء ، فإنها مهمة لأى انسان شغوف بتاريخ العقل الأوربى ، وهو شىء مختلف تماما عن سيرة كل العقول الشائقة فى التاريخ الأوربى . إن العقل الوحيدالذى يلخص كل أو تقريبا كل ما هو أفضل فى هذه التأملات المنسية – على قدر ما يمكن لعقل واحد أن يفعل ذلك – هو عقل مونتينى . ولكن مونتينى يمثل ذاته ، ويمثل أيضا اتجاها باقيا فى الروح الإنسانى ، بحيث أننا نغفل – عند قراءته – المدى الذى كان به ممثلا لعصره ولنغمة ونتائج فكر القرن السادس عشر . وقد كان القرن السادس عشر فترة عمائية ، يبدو أنها لا تملك سوى القليل مما يعبر عنها ، ولكنها كانت تؤدى العمل الذى جعل القرن السابع عشر ممكنا .

أما لماذا نجد القرن السادس عشر الذى أنتج مثل هذا التفكير الفائر ينتج مثل هذا القدر الضئيل من الفلسفة ذات القيمة الباقية ، فأمر يظل علينا أن نحدده . إن فى

القرن السابع عشر هوبز ولوك وبركلى وديكارت وبسكال ومالبرانش وسبينوزا ، إن لم نقل شيئا عن اللاهوتيين من الوزن الثقيل . وباستثناء سبينوزا ، ربما لم يكن هؤلاء الرجال أكثر موهبة من أسلافهم . لقد قدم بومبونازى وبرونوو ڤانينى اقتراحات كثيرة . وكان بيترو زابارلا – أعظم الشراح الأرسطيين جميعا – يساويهم على الأقل حنقا وعمقا . بيد أنه قد كان ثمة ميزة فى ذلك العصر تكمن فى إنسان القرن السابع عشر . كان العالم قد هز وبلغ نوعا من النظام ، وانتقل اللاهوت إلى مكتباته وقلاياته ، وانبثق الفن والعلم

إن القرن السادس عشر فترة نشاط قلق ، وعقيم فى الظاهر . إنه فترة رجال مرموقين ، رجال واسعى التأثير ، رجال فوق المتوسط . ولكن هؤلاء لم يكونوا رجال إلهام واحد . لم يكن العالم الخالص قد ظهر ، ولا جعل تأثيره محسوسا . وبالنسبة للفن الخالص ، كان ثمة أمور مشتتة أكثر من اللازم . وبالنسبة للفيلسوف ، كان هناك كل أنواع التشتيت . وكانت القراءة المتاحة أكثر من اللازم وأكثر تنافرا من اللازم : أكوان أفلاطونية محدثة تجتمع مع خرافات غير مفهومة ، ودراسات فى القبالة لا تعدو تطلعات علمية حقا أن تثيرها . أضف إلى ذلك أن الفيلسوف كثيرا ما كانت تشتته الرغبة فى إضفاء شكل أدبى أفلاطونى على كتاباته . وكانت تهاجمه عن طيب خاطر ، فى ذلك العصر المنفعل ، شهوة المعرفة الشاملة . وكان يعيش حياة عامة أو مغامرة . وقد أفضت به أبحاثه الفلسفية إلى صعوبات لاهوتية ، وشتت انتباهه البراعة اللاهوتية التى فرضت عليه تقريبا من أجل المحافظة على بقائه . وهكذا كان فى كثير من الأحيان متباهيا مغرورا مجادلا وأحيانا نصف دجال . وكان يخلط بين كل حدود الفلسفة واللاهوت والأدب والعلم والسحر .

ومع ذلك فإن الشخصيات الغريبة التى تختال عبر صفحات مستر شار بونل قد أدت خدمتين عظيمتين . أبقت الاتجاه إلى العلم الخالص حياً ، مما جعل العالم مكانا محتملا للعلماء أكثر مما كان بالنسبة لكوبرنيكوس وجاليليو . وحافظوا على تيار من الفكر الحر فى مواجهة معارضة لاروما فحسب ، وإنما سائر الطوائف الراسخة أيضا : فى مواجهة اللوثريين والكلڤنيين . ورغم أنهم انغمسوا فى أغلب الخرافات ، لم تكن خرافاتهم متصلة بالعرف – خرافات بالمعنى الدقيق للكلمة – وإنما بالأحرى فروض علمية جامحة . ورغم أن أنسقتهم الميتافيزيقية هى فى كثير من الأحيان مجرد خليط من أفلاطون وأرسطو وأفلوطين ، والمتصوفة وأصحاب العقائد المستترة الوسيطيين ، فقد تركوا مكانا مفتوحا للفكر الجديد الفردى الشخصى . وكانوا عموما مع الفرد ضد الدهماء . ولم يكن فكرهم المتنوع والمتعدد قادرا على أى تركيب سوى الذى وجده فى مقالات مونتينى عديمة الشكل ، غير المتصلة فى الظاهر ، وإن تكن موحدة على نحو مستخفٍ .

ومن هذا الصخب للأفكار على القارة : أرسطى ، وأفلاطونى ، وأفلاطونى محدث ، وأبيقورى ، ورواقى ، ورشدى ، ومستتر ، وشبه علمى ، كانت انجلترا متحررة إن قليلا أو كثيرا . ذهب جيوردانو برونو إلى لندن وشكا من الطين وأصحاب القوارب ، وذهب إلى أكسفورد وشكا من آداب سلوك مدرسيها ، واستمرت انجلترا كما كانت . جنت انجلترا مزية المذهب الإنسانى فى ترجمة فلوريو وعلى أنحاء أخرى ، دون أن تمر بالفوضى . وقد أنقذ انجلترا لا مبالاتها بالأفكار ، ولا مبالاتها الكامنة بالاختلافات اللاهوتية ، وملكة وحكومة لا يشعران بكبير حماس للسياسة الدينية . والنمط الإنسانى فى المذهب إنما يمثله افتقار بيكون إلى الامتياز ، ولكن هذا النمط ليس غالبا ، لقد ازدهر الفنان الأدبى ، وفى أجيال تالية – بعد أن انقضى المذهب الإنسانى – أنتجت انجلترا هوبز ولوك وبركلى ونيوتن : والحق أنها تمكنت من أن تهيمن على فلسفة وعلم أوربا خلال الجزء الأكبر من القرن الثامن عشر .

إن القرن السادس عشر إنسانى المذهب أكثر مما هو فنى أو علمى . وقد منحنا القرن السابع عشر فنا وعلما . والقرن الثامن عشر يكرر بطريقته خلط القرن السادس عشر ، ولكن رجله النمطى ليس خليقا أن يسمى إنسانى المذهب وإنما صحفى . ومعنى هذا أن القرنين كليهما فترات انتقال . ولا تنتهى النقلة فى القرن التاسع عشر ، لأننا نجد فى رنان شخصا ليس – على وجه الدقة – فنانا أو عالما من حيث دوره . إن صاحب المذهب الانسانى مربٍ و « داعية » ، وكثيرا ما يكون ذا تأثير أعظم من الفنان أو العالم ، وكثيرا ما يكون أكثر جاذبية للمؤرخ من أيهما . وقد كان برونو رجلا من ذلك الطراز . إنه شخصية مسلية : متنقل ، صلف ، جرىء ، مغرور إلى غير حد ، ليس ذا خلق رفيع كلية ، ولكنه ذو إحساس غريب بـ « رسالة » يجعله يتشبث بأفكاره أمام التعذيب ، على حين أنكر عالم عظيم معتقداته . وإنه لمن الصعب ، للوهلة الأولى ، أن نفهم لماذا قدر لأفكار شديدة التشابه من حيث المظهر أن تكون عجائب تاريخية فى رجل كبرونو ، وخلقا مهما فى رجل كسبنوزا أو لبنتز . ولكن الأصل الحيوى فى الفكرة هو مقدار مخ الرجل الواحد المكثف فى تلك الفكرة – وهو كامن فى التركيز ، لا التبعثر . وهذا هو الفرق بين الحدس وتخمينة يلقى بها . إن لصاحب المذهب الإنسانى شخصية ، وكثيرا – فيما نظن – أكثر مما هو الشأن مع العالم أو الفنان . ولكن شخصية صاحب المذهب الإنسانى تلقى بالفكرة ، طاردة مركزية ، دون ولوج فيها . وهكذا الشأن مع برونو : فشخصيته فى سيرته . أما رجل المزاج العلمى أو الفنى فشخصيته تستقر فى العمل ، وتفقد صفاتها العارضة ، وتغدو – كما هو الشأن مع

مونتينى – وجهة نظر باقية ، ووجها من أوجه تاريخ العقل . وحين ننظر إلى صاحب المذهب الانسانى على هذا النحو ، وبدون تقليل من أهميته الكبيرة ، نجد أنه لا يهم وليس « جادا » والآن فإن الحضور الذى ارتفع – بعد برونو بقليل – على نحو غريب إلى مياه الزويدر زى ، رمز لكل ما لم يكن عليه صاحب المذهب الإنسانى فى دروب القرن السادس عشر .

Omnia praelara tam difficilia quam rara sunt

طلاء حرب وريش

(١٩١٩)

(نشرت فى مجلة «ذى أثينيوم» ١٧ أكتوبر ١٩١٩)

طريق قوس قزح : منتخبات من أغاني وأناشيد هنود أمريكا الشمالية . حررها جورج و كرونين مع مقدمة لماري أوستن ، وكلمة لاحقة لكونستانس لندزى سكينر . حلاها بالصور ج . ب . بلات (نيويورك ، بونى وليفرايت) .

إن الأوستمسجيجى جنس آخذ فى الانقراض . وآخر مستودعات الهرطقة القائلة بالطبيعة الواحدة للمسيح ، وقد اضطهدها وأقام لها المذابح طوال قرون (لأسباب دينية) أتباع أرمانيوس ، قد لاذت بالممرات البعيدة لسلسة جبال أكيم – بابا . وفيها اكتشفها المستكشف ، وكان له امتياز سماع الشكياميم Shikkamim أو المنشدين المتجولين والأنبياء ورجال الطب يتلون أو ينشدون ، على موسيقى البيبين Pippin ، أو جلد يقطينة ذات وتر واحد ، الشعر التقليدى للحب والحرب واللاهوت ، وقد قام المستكشف بترجمة أو تفسير على شكل شعر حر vers libre ، وأعلن أن هذاالنتاج أعلى – فى بساطته الحاذقة والغامضة – من أى شىء يمكن شراؤه ، مستعملا ، على طريق تشيرنج كروس

ولكن فجأة ، إذا يحثهم مثقفو intelligentsia نيويورك وشيكاغو ، ينفجر التشيباواى الرومانسى فى حجرة الجلوس . وبين همهمات الرضاء يلقى قصيدته .

أغنية سكر القيقب

سكر القيقب

هو الشىء الوحيد

الذى يرضينى

ويغدو الرضاء استحسانا إن التشيباواى الكلمة الأخيرة من حيث الحذق والبساطة والشاعرية أضف إلى ذلك أن قارئه تسنده . لأنه . كما يقول المحرر

إنه ليكون من الملائم والمهم أن توضع هذه المجموعة من شعر هنود أمريكا تحت نظر الجمهور ، فى وقت تتجه فيه الحركة الغريزية للشعب الأمريكى بأكملها إلى انغماس أعمق فى تربته الوطنية »

إن الرجل الأحمر هنا . فماذا نصنع به . سوى أن نغذيه على سكر القيقب ؟ وليس الرجل الأحمر فقط ، وإنما السكان الوطنيون من كل بشرة ومناخ قد وصلوا ،

وكل قبيلة منها تضغط علينا بحقوقها فى التميز فنا وأدبا .

وفى فترة جيل وجيز اتضح أن بعض المعرفة السطحية بعلم الإنسان أساسية للثقافة ككتاب رولنز « التاريخ العالمى » . وكما أن من الضرورى أن تعرف شيئا عن فرويد ، وشيئا عن فابر ، فإن من الضرورى أن تعرف شيئا عن رجل الطب وأعماله . ربما لم يكن من الضرورى ، بل ربما لم يكن من المستحسن ، أن تعرف كل النظريات عنه ، وأن تقرأ كل أعمال مس هاريسون ، وكوك ، ورندل هاريس ، وليفى برول ، أو دور كايم . ولكن من المحقق أنه يجمل بالمرء أن يكون قد قرأ على الأقل كتابا واحدا من نوع كتب سبنسر وجيلن عن الاستراليين ، أو كوردنتون عن أهل ميلانيزيا . وكما أنه من المحقق أن بعض الدرس للإنسان البدائى يزيد من فهمنا للإنسان المتحضر فإن من المحقق كذلك أن الفن والشعر البدائيين يساعدان على فهمنا للفن والشعر المتحضرين . بل أن الفن والشعر البدائيين قادران ، من خلال دراسات وتجارب الفنان أو الشاعر ، على إعادة إحياء الأنشطة المعاصرة . إن الحكمة القائلة عد إلى المصادر حكمة طيبة . وإذا صغناها على نحو أقرب إلى الأفهام لقلنا إن على الشاعر أن يعرف كل شىء أنجز فى الشعر (أنجز وليس فقط أنتج) منذ بداياته ، لكى يعرف ما الذى يصنعه هو شخصيا . يجمل به أن يكون على ذكر من كل تحورات الشعر التى تمثل طبقات التاريخ التى تغطى المتوحش . لأن الفنان هو – بمعنى لا شخصى – أكثر الرجال وعيا . وعلى ذلك فهو أكثرهم وأقلهم تحضرا وقابلية للحضارة وهو أكفأهم لفهم المتحضر والبدائى على حد سواء

وعلى ذلك فإنه أكثر الرجال استعدادا وأقدرهم على التعلم من المتوحشين إنه أول رجل يدرك أن ثمة أوجها تكون فيها أغانى الدومبوفيتيز أو الاراباجو دراسة أنفع وأداء أرفع من « أورورالى » أو « كهاما » . ولكن كما أنه أول شخص يرى مزايا المتوحش ، والمتبربر ، والريفى فهو أيضا أول شخص يرى كيف أن المتوحش والمتبربر والريفى يمكن أن يحسنوا وهو آخر شخص يرى المتوحش فى ضوء رومانسى . أو يستسلم لسرعة التصديق الضعيف الذى يخلع على المتوحش أى ملكات بصيرة صوفية أو شعور فنى لا يملكهما هو نفسه وسيرحب بنشر الشعر البدائى لأن له من الدلالة – من حيث علاقته بعصره أو ثقافته -- أكثر مما لـ « كهاما » و « أورورالى » من الدلالة على عصرهما وثقافتهما وهو يريده أن يكون موثقا على نحو أشد عناية من هذا الكتاب . وعندما يستخدم المترجم كلمة « جمال » فإن الشاعر المعاصر يرغب فى أن يعرف معادل النافاجو لهذه الكلمة ، وإلى أى مدى هذا المعادل قريب وأيضا إلى أى حد يسمح لـ « التفسير » بأن يختلف عن « الترجمة » ؟ إن الشاعر وعالم الإنسان

يريدان كلاهما أن يتلقيا هذه المعلومات ، وهما الشخصان الوحيدان اللذان ينبغي الرجوع إلى رغباتهما . وسيكون الشاعر والفنان وعالم الانسان هم آخر أشخاص يتحملون الشجاع المنطلق هادرا ، بحكايته عن سكر القيقب ، كظاهرة في غرفة الجلوس . والفنان ، إذا أتيحت له فرصة ، أثناء وقفة على مائدة غداء ، ليقول شيئا شائقا عندما يتحدث عن سكان جزر سليمان ، فلن يكون ذلك بدلا مما قد يريد أن يقوله عن مانتنيا .

منهج مستر باوند

(١٩١٩)

[نشرت في مجلة «ذي أثينيوم» ٢٤ أكتوبر ١٩١٩]

لماذا أحب الفـقـراء QUIA PAUPER AMAVI. تأليف إزرا باوند (ذي إيجوست ، ٦ شلنات) .

هذا السفر من قصائد مستر باوند يحتمل أن يكون أكثر الكتب التي نشرها دلالة . إنه ، على كل حال ، أكثر أعماله المطولة اتساقا منذ ديواني « أقنعة » و«تمجيدات» ، وهو ييسر اصطناع رأي في شعره الذي تجاهله قراء كثيرون على نحو متسق . لأنه يبين – وهو ما لم يكن واضحا بذاته من قبل – أنه قد تابع هدفا باقيا بمنهج متعمد وواع . وعند قراءة كتبه الأولى ، ربما لم نكن قد تيقنا من أن الجمال الذي وجدناه فيها أكبر من أن يكون عارضا واشتقاقيا ؛ ومن كتبه الأخيرة ربما لم نكن قد تيقنا من أنه كان يقوم بما هو أكثر من البحث عن إلهام جديد . وهذا الكتاب ، وهو أحسنها تكوينا ، يقدم مفتاحا للعملية بأكملها ويوضح أننا سواء ملنا إلى عمله أو لم نمل ، لا نستطيع أن نقبله ونرفضه هنا وهناك ، وإنما لابد لنا من أن نعترف بالتصميم كاملا . إن اندماج وتحور العناصر الذي ظل يحدث على نحو مستمر لم يكتمل بعد ، ولم يتقرر بعد ما إذا كان ثمة عناصر لن تتشرب تشربا كاملا قط ، ولكن من الواضح أن ثمة هدفا باقيا لابد من أن نحترمه .

إن عمل مستر باوند الباكر ، حين يتناول في حد ذاته ، قد يولد انطباعا بأنه قطعة من علم الآثار لامعة ومتذوقة على نحو كبير ، إن مالم يكن معتمداً على تمثل الأدب الوسيط قد لاح أنه حرفه ، على نحو طفيف ، تأثير مستر ييتس ، رغم أن نكاء أقوى من ذكاء مستر ييتس كان منظورا . بديهي أنه قد كان هناك تأثير براوننج الأنفع كثيرا . وكان ديوان « ردود » Ripostes ، بوضوح ، رحيلا ، ولكن العمل كان – على العموم – أهون شأنا . ومهما يكن من أمر ، فقد اشتمل على برهان واحد مهم على النمو : قصيدة « المسافر البحري » . ومن المنظومات الأقدم ، ربما كان قد لاح أن مستر باوند يميل إلى أن يدفن ذاته وقراءه ، في نوق أو لطافة friandise ماض معين . وكانت « المسافر البحري » برهانا على حاسة تاريخية أكثر اتساعا كثيرا يعني مداها ضمنا أن النقطة ، النقطة الوحيدة الممكنة التي يمكن أن تتقارب عندها مثل هذه الاهتمامات التاريخية المتنوعة ، هي الحاضر . وقد غدا مستر باوند ، على نحو مطرد ، أكثر حداثة بأن غدا ، وبأن بين أنه ، أكثر شمولا . إن قصيدة « كاثاي » – التي ظهرت

بمفردها – لا يكاد الجمهور أن يكون قد نظر إليها على هذا النحو ، وإنما نظر إليها – بالأحرى – على أنها فاتحة عرض جانبى جديد ومبهج فى مدينة الأدب الأوربى السحرية . وعلى قدر ما أفضت قدوة مستر باوند إلى افتتاح عروض جانبية جديدة ، فإنها ربما تكون قد أحدثت ضررا لايمكن اعتبار مستر باوند مسئولا عنه . بيد أننا ، عند النظر إلى الوراء ، ينبغى أن نكون قادرين على رؤية أن « كاثاى » ليست صينية فحسب ، أكثر مما كانت Canzone وسيطة فحسب . إن الأسلوب لايدين للالهام الصينى بشىء ، وإنما هو نمو – بل فى الحق . النمو – لأسلوب مستر باوند ، الذى أثبت أنه أداة طيبة لنقل محتوى القصيدة الصينية . ربما كان تنفيس كاثاى قدأعان على تطهير مستر باوند . ولكن أهميتها كامنة فى مكانها من عمله ، وليس فى كونها صينية .

بديهى أن المنهج التاريخى هو الذى يلائم مزاج مستر باوند . وهو أيضا تطبيق واع ومتسق لإجراء أوحى به براوننج ، يطبقه مستر باوند على نحو أكثر وعيا واتساقا مما فعل براوننج . إن أغلب الشعراء يمسكون بناصية زمانهم ، وحياة العالم إذ يتحرك أمام أعينهم ، فى تقلصة واحدة ، أوهم لا يمسكون بها قط . بيد أنهم لا يملكون منهجا .

ومنهج مستر باوند غير مباشر ، ومن الصعب –على نحو بالغ – متابعته . ولما كان الحاضر لا يعدو أن يكون الوجود الحاضر ، والدلالة الحاضرة ، للماضى بأكمله ، فإن مستر باوند يتقدم من طريق اكتساب الماضى بأكمله . وعندما يكتسب الماضى بأكمله ، تندرج مكوناته فى مكانها ، ويتكشف الحاضر . ومثل هذا المنهج يتضمن قدرات هائلة على العلم ، وعلى السيطرة على علم المرء ، والخاصة الفريدة : خاصة التعبير عن النفس من خلال أقنعة تاريخية إن لمستر باوند ملكة فريدة من التعبير خلال أحد أوجه حياة الماضى . وليس هذا علم آثار أو حذلقة ، وإنما أحد مناهج الشعر ، وإنه لمنهج بالغ العلو . إنه منهج لا يسمح بتوقف لأن الشاعر يفرض على نفسه ، بالضرورة ، شرط تغيير قناعه باستمرار hic et ubique وعند ذلك نغير موقفنا .

وفى المرحلة الراهنة ، فإن العملية – ولابد لها من أن تكون كذلك – غير كاملة . وعلى ذلك فإنه ما زال من الممكن أن نحتج بأن منهج مستر باوند راجع إلى التهيب أكثر مما هو راجع إلى نزاهة كبرى ، إنه أقرب إلى طبيعته إذا قنعنا بالنظر إلى عمله جزءا جزءا) وأكثر كونا على راحته ، وراء قناع أرنو وبرتران وجويدو ولى بوو بروبرتيوس ، منه عندما يتحدث بشخصه . لابد له من أن يختفى كى يكشف عن نفسه . ولكننا إذا جمعنا كل هذه الأقنعة ، لما وجدنا مجرد مجموعة من معدات غرفة خضراء (غرفة ممثلين) ، وإنما مستر باوند .

ويشتمل هذا الكتاب على أربعة أقسام – بروفنسالية ، وأمور معاصرة ، وثلاثة أناشيد ، وآية توقير لسكستوس برويرتيوس . والقسم الأول متقدم على عمله الباكر وذلك أساسا من حيث الامتياز التكنيكى ، ولكننا سنجد أن تأثير طريقة صاحبها الأحدث فى تناول الشعراء البروفنساليين هى أن يجعلهم متمشين مع العصر ، ويستغنى عن أى سحر عرضى لكى يجعلهم أكثر عالية . ومهما يكن من أمر ، فثمة حدود لفائدة البروفنسالية كقناع Persona للشاعر . إن مستر باوند يرغب فى أن يحافظ ، بأكبر قدر مستطاع ، على القيمة الموسيقية للأصل ، ولكى يوحى بهذا ، يضطر إلى استخدام طريقة لا تستطيع أن تذيب كلية كل المواد الصلبة التاريخية على نحو خالص :

Flimsy another's joy, false and distort,

No paregale that she springs not above..

Her love touch by none other mensurate

ولهذا السبب ، جزئيا ، لم تعد البروفنسالية أداة مثالية لمستر باوند كتلك التى جعل منها برويرتيوس .

وقصائد « أمور معاصرة » هى أكثر قصائد الكتاب مدعاة للشك .، ولست متأكدا على الاطلاق من أن « مستر ستيراكس » و "Nodier raconte" قصيدتان جيدتان ، أو أن العنصر الهجائى الساخر – حتى مع كون مارتيال وراءه – ذو أهمية باقية . إن هاتين القصيدتين اللتين ذكرتهماتبعثان على الغيظ ، لأنهما تجعلانك على وعى بأن أحدا قد كتبهما ، ولم تكتبا ذاتهما . وإن فيهما لأبياتاً تمثل ، أكثر مما ينبغى ، صوت الكائن الإنسانى العارض الذى يبتسم أثناء الحادثة . وقصيدتا Ritratto و I Vec-chi أفضل كثيرا . فهما مطهرتان من الحالة النفسية السلبية ، ومن كل الأشياء التى لا يعدو مستر باوند ألا يكون ميالا إليها ، والتى تتقحم فى غيرها من الأماكن :

إنهم لن يعودوا يأتون

أولئك الشيوخ ذوو الأخلاق الجميلة

Il était comme un tout petit garçon

وصداره ملىء بالتفاح

And sticking out all the way round

Blageur ! “Con gli occhi onesti e tardi, “

وقال :

« إيه يا أبيلار » كما لو كان الموضوع

أشد استغلاقا من أن يستطيع فهمه ...

وأناشيد قصيدة طويلة (لم تكتمل) تجريبية . إنها زاخرة بالجمال ، وتكشف عن براعة كبرى ، وأهميتها الراهنة لا تكمن فى كونها إنجازاً ، كما أن بروبرتيوس إنجاز ، وإنما فى كونها تبين ما يمكن أن يكون عليه اكتمال مستر باوند : اندماج نهائى لكل أقنعته ، وتركيز نهائى للماضى بأكمله على الماضى ، وإذ لم تكتمل ، فإن القارىء العارض أو الكسول لن يجد فيها إلا سلسلة متتابعة من الصور اللامعة المنفصلة ، ومجموعة من الإشارات الأدبية الغامضة :

It juts into the sky , Gourdon that is,

Like a thin spire . Blue night pulled down about it

Like the tent-flaps or sails close - hauled.

فى « أراض حور مستوية » عثر على زهرة ويكى

كتب : Y a la primera flor

Qu ’iem trobei, tornei em plor

وسيجد الأكثر نفاذا دراسة حريصة لضغط النقط الأساسية فى قصة أو موقف (كما فى زواج بدرو القاسى ، ص ٢٧) . إن من درسوا منهج مستر باوند ، من أعماله الأخرى ، هم وحدهم الذين سيجدون أى اتصال أو معنى .

أما فيما يخص قصيدة بروبرتيوس فلا يمكن أن يكون ثمة شك . إنها واحدة من أفضل الأشياء التى أداها مستر باوند . وهى قناع Persona جديد ، وخلق لشخصية جديدة ، يعيد خلق بروبرتيوس فى حد ذاته ، وذاته فى برو برتيوس ، ومن المحتمل أن تكون تفسيرا لذلك الأديب أصدق من تفسير الأستاذ ماكيل . ولكن النظر إليها على أنها « ترجمة » معناه النظر إلى عمل صاحبها بتلك الطريقة الاجمالية التى ينبغى أن نأسف لها . إن أجزاء من مرثية واحدة قد ربط بعضها ببعض ، وأجزاء قد حذفت ، والترتيب غير ، وسلسلة الاثنى عشر استخلصت من كل كتب المراثى الأربعة .

عندما ، عندما ، وكلما أطبق الموت أجفاننا

يتحرك عاريا فوق أخيرون

على الرمث الواحد ، المنتصر والمهزوم معا ،

ماريوس وجاجورثا معا،

عقدة واحدة من الظلال .

قيصر يتآمر ضد الهند

سيفيض دجلة والفرات – من الآن – بأمره .

ستمتلىء التبت بالشرطة الرومان

وسيتعود البارثيون على تماثيلنا

ويكتسبون ديانة رومانية

بديهى أن من المستحيل استخدام كلمات « ترجمة » أو « أصيل » أو « اشتقاق » عند معالجة قصيدة كهذى . ومن المحقق أنه ما من شاعر آخر ، بقيد الحياة ، بوسعه أن يبرر مثل هذا المنهج . ولكننا نعتقد أن مستر باوند قد نجح .

من « ميراثنا الذى لا ينال » (١٩١٩)

(من رسالة إلى رئيس تحرير « ذى أثينيوم » فى عدد ٢٤ أكتوبر ١٩١٩)

إن المسألة هى ما إذا لم يكن يجمل بمكتبة المتحف البريطانى أن تفتح أبوابها للقراء مساء ، وفى يوم الأحد .

مستر باوند وشعره (١٩١٩)

إلى رئيس تحرير ذى أثينيوم

[نشرت فى مجلة «ذى أثينيوم» ٧ نوفمبر ١٩١٩]

سيدى – إن خطاب مستر باوند ، الذى نشر فى الأسبوع الماضى ، يلوح لى من فضول القول ' فمن الواضح تماما أنه لابد قد كان مدينا لأحد ، إلا أن يكون من علماء اللغة الصينية ، وهو مالا يظنه أحد وإنى لأرغب تماما فى أن أعتقد أن دائنه هو مستر فنلوزا الراحل ولكن خلاصة نقدى هى أن مستر باوند أقل دينا للمترجمين السابقين – جايلز ولج – مما نجد أن المترجمين اللاحقين مدينون لمستر باوند.

أما عن شكه ألا أكون قد استمتعت بترجمته لبروبرتيوس ، فإنى لم أعتقد أن هذه المسألة تهم الجمهور .

his non plebecuia gaudet

وأنا ياسيدى المخلص لك ، إلخ . .....

ت س إ

من « ملهاة الأمزجة » (١٩١٩)

(نشرت فى « ذى أثينيوم » ١٤ نوفمبر ١٩١٩)

بن جونسون . تأليف ج جرجورى سميث « سلسلة رجال الأدب الانجليز » الناشر ماكميلان الثمن ٣ شلنات .

« كل إنسان فى ساعات رضاه » لبن جونسون « تحرير برسى سمپسون

أوكسفورد مطبعة كلارندون أو كسفورد ، ٦ شلنات .

لئن كان مارلو شاعرا ، لقد كان بن جونسون كذلك . ولئن كانت ملهاة بن جونسون ملهاة أمزجة ، لقد كانت مأساة مارلو - أو جزء كبير منها - مأساة أمزجة .

الواعظ فنانا (١٩١٩)

[نشرت فى مجلة «ذى أثينيوم» ٢٨ نوفمبر ١٩١٩]

مواعظ . قطع مختارة مع مقالة للوجان بيرسول سميث ، أوكسفورد ، مطبعة كلارندون ، ٦ شلنات) .

هذه المختارات قد أحسن اختيارها ، وهى خليقة أيضا أن تقنع القارىء بأنها كانت جديرة بالاختيار . ولا تثير اعتراضاً على ما قاله مستر بيرسول سميث ، وإنما ثمة فقط ملحق أو ملحقان نقديان يضافان إليه .

إن نثر دن جدير بالقراءة لأنه لحظة ذات دلالة فى تاريخ النثر الانجليزى ، ولأنه يملك - فى أحسن أحواله - رفعة وجمالا غير شائعين ، أسلوب يمنح أحيانا ما هو غير شائع دائما فى المواعظ : التوصيل الشخصى المباشر . ومستر بيرسول سميث على ذكر تماما من شخصية دن ، ومن المناسبات التى يظهر ذلك فيها فورا فى نثره بنفس فورية ظهوره فى نظمه ، ولكننا لا نستطيع أن نتذوق دلالة وتوجد هذا التعبير الشخصى فى مواعظ دن ، إلا أن نقارنه بواحد أو اثنين من عظماء الوعاظ فى عصره ، عظماء الوعاظ الذين كانت مواعظهم نثرا فاتنا . وغياب مثل هذه المقارنة هو النقص الوحيد المهم فى مقدمة مستر بيرسول سميث . وبدونها لن نكون فى وضع يمكننا من أن ننقد أسلوب دن على الاطلاق تحليليا ومن شأن الدراسة المقارنة أن تستخرج ما هو معروف جيدا ، بلا شك ، لمستر بيرسول سميث ، وإن لم يكن واضحا للقارىء المثقف : إن قسما كبيرا من أسلوب دن الوعظى تقليدى وان بعضا من أكثر قطعه نيلا للثناء قد أنتجها منهج أكبر من أن يكون تقليديا ، وإنما لاتحيط الذاكرة بتاريخه ، ويكاد أن يكون شكل الموعظة هو الذى فرضه . وليس قبل أن نتبين هذا يمكننا أن نفهم الفرق بين قطع معينة : الفرق بين دن كفنان ، يؤدى ما هو تقليدى خيرا من أداء أى شخص آخر له ، ودن حين يضع فى الموعظة - هنا وهناك - ما لم يضعه أحد غيره فيها .

ومجرد الحقيقة الماثلة فى أن هذه مقتطفات وأنه بوسعك أن تقتطف من مواعظ دن

أمر له دلالته . من الممكن أن تختار مواعظ من الأسقف لاتيمر أو الأسقف أندروز ، ولكن من العقم – فيما يحتمل – أن تحاول اختيار قطع من هذه المواعظ ومن إحدى وجهات النظر ، فليس من مصلحة دن أنه يمكن إيراد مقتطفات من مواعظه . إن المقتطفات كافية لبيان مكان دن في النثر الانجليزي · ولكن الموعظة شكل من النثر ، والشكل الذي كتب به نثر دن . ويترتب على هذا أننا لا نستطيع أن ندرك نثر دن إدراكا كاملا دون أن نرى البناء . ذلك أن الموعظة كانت شكلا من الفن الأدبي – فنا «تطبيقيا » ، كما أن الدراما في عصر دن كانت فنا تطبيقيا وشعرا تطبيقيا . ومن ناحية أخرى ، كان لدى دن أكثر مما يمكن اعتصاره في إطار هذا الشكل · شيء إن لم يكن يصدع الإطار ، فإنه على الأقل يضفي عليه – بين حين وآخر – انتفاخا خارجيا يمكن إدراكه . ينبغي أن نعرف ما الذي كانت عليه الموعظة لكي نعرف ما الذي أنجزه دن . وأخيرا أن نعرف : ما الذي كان لدى دن ، مما لم تستطع الموعظة أن تمنحه مجالا حرا . وربما قدمت هذه المعرفة مفتاحا للسبب في أن الموعظة شكل صعب من الفن ، بل ربما كانت أصعب أشكاله ، والسبب في أن مؤلفات كانت مواعظ رائعة ، على نحو فائق ، لا تملك شيئا من الصفات الباقية للعمل الفني الحق ، والسبب في أن دن الذي كان يمكن أن يصنع فنا نثريا عظيما لم يفعل ذلك

كان هيو لاتيمر كاتبا رائعا ، وكان لانسلوت أندروز كاتبا ذا عبقرية . وكانا كلاهما ، موهوبين في الأسلوب . وفي أسلوب أندروز ثمة نقاط يمكن أن يدرسها على نحو نافع جدا أي كاتب للنثر . وقد كتبا كلاهما ، مواعظ ذات جمال ، وإن لم يكن لها عظمة الأعمال الفنية : كانت موهبة كل منهما موهبة في الموعظة . ولم يكن لديهما ما يقولانه إلا ويمكن وضعه في موعظة بالغة الجودة ، أو مشاعر لاتستطيع الموعظة إرضاءها . وكثير من قطع دن – التي يوردها مستر بيرسول سميث – يمكن أن نجد لها موازيا عند لاتيمر أو أندروز ، موازيا على نحو يترك لنا الحرية في أن نظن أن دن أفضل ، ولكنه أفضل في ذلك النوع ذاته فحسب . ثمة لمسات من الشعر في دن وفي أندروز . والقطعة التالية من دن ممتعة

« لئن كنت – عندما تكون – فتذكر أنه كما أنك – حسب تلك العادة الطيبة في هذه المدن – تسمع موسيقى شارع بهيجة ، في أصباح الشتاء ، قد كان ثمة – رغم ذلك – قارع جرس حزين مكتئب يوقظك ، ويناديك قبل أن تبلغ تلك الموسيقى أذنيك بساعتين أو ثلاث ساعات » .

وكذلك أندروز .

« إن الطريقة التى جرينا عليها هى أن ننظر وننظر مرة أخرى قبل أن نحرك قدما ، خاصة إذا كان ذلك بهدف عبادة المسيح . أأقوم بمثل هذه الرحلة فى مثل هذا الوقت ؟ كلا ، بل أؤجلها إلى ربيع العام ، حتى يصبح النهار أطول ، والطرق أجمل ، والطقس أدفأ ، حتى يتسنى سفر أفضل إلى المسيح » .

إن تركيب الجملة الغريب ، والعبارة القوية ، لابد قد كانا فعالين عند قولهما كما هما فعالان عند قراءتهما . هذا على نحو إيجابى هو أندروز ، بقدر ما نجد أن الثانى على نحو إيجابى هودن . وكلاهما ملائم لحاجات الموعظة على نحو تام .

ولكن القطعة المختارة رقم ٤٤ فى كتاب مستر بيرسول سميث ، قطعة Mundus-mare المشهورة ، خليقة أن تبين – خيرا من أى قطعة غيرها – وضع دن منهجا مألوفا فى الموعظة موضع التنفيذ . إن المنهج هو صورة مجازية حية ، صورة منماة تفصيلا مع الإشارة نقطة نقطة إلى حقيقة روحية . إن العالم بحر ، له جزر وفيضانات ، وعواصف ورياح هوجاء ، والسمك الأكبر يلتهم الأصغر ، وهو أشبه بالبحر ، ليس مكانا للسكنى وإنما هو طريق إلى مساكننا . ونحن نصيد فى هذا البحر بحثا عن نفوس البشر ، نصيد بإنجيل يسوع المسيح . وللشبكة رصاص هو نبذ أحكام الرب ، وفلين هو سلطة الاحلال من الخطيئة . ومن الاسهل أن نرى قيمة مثل هذا القياس التمثيلى للموعظة . إن الموعظة ليست خطابة : وليست أهدافها هى الاغراء قدر ما ترمى إلى إضفاء نغمة وجدانية جديدة على ما هو متقبل . ودن يفعل هذا على نحو أكثر اقتدارا من لا تيمر ، ولكن بنفس المنهج ، حتى التفاصيل . ويتحقق التأثير لا من طريق قياس التمثيل فحسب ، وإنما بتكرار العبارة كموج فوق موج :

« إنما العالم بحر ، من عدة أوجه وتمثلات . إنه بحر لأنه خاضع للعواصف والأنواء .. ومن ثم فإن العالم بحر . إنه بحر لأنه ما من سنارة تستطيع أن تبلغ له قاعا .. ومن ثم فإن العالم بحر . العالم بحر من هذه النواحى كلها ، ولكنه – على وجه الخصوص – بحر من هذه الجهة إن البحر ليس مكانا للسكنى ، وإنما هو مجاز إلى مساكننا » .

وقارن لاتيمر فى موعظة عن ورق اللعب :

« الآن ابرز ورقتك الرابحة ، أعنى قلبك (فالقلب ورقة رابحة ، كما قلت من قبل) والق ورقتك الرابحة – قلبك – على هذه الورقة وعلى هذه الورقة ستقرأ ما الذى يتطلبه المسيح من المسيحى » .

إن المنهج – قياس التمثيل والتكرار – هو نفس المنهج الذى استخدمه يوما أستاذ

للموعظة أعظم من دن أو أندروز أو لاتيمر : إنه منهج عظة النار التى وعظ بها بوذا .

ودن ، ككاتب المواعظ ، متفوق على لاتيمر ، وأنضج من حيث الأسلوب - إن لم يكن أكثر أصالة وأكثر أهمية من أندروز . إن أسلوبه أقرب إلى تيلور أو براون منه إلى أى من هذين الرجلين ، ولكن فى نفس الدائرة . إنه قد يكون أعلى قليلا من أى من هؤلاء الرجال ، ولكن فى نفس الدائرة . بيد أن ثمة قطعا أخرى ، كتلك التى أحسن مستر بيرسول سميث صنعا بوضعها فى البداية ، تخرج به عنها :

« لست كلى هاهنا . وإنما أنا الآن هنا أعظ عن هذا النص ، وأنا [فى الوقت ذاته] فى بيتى وفى مكتبتى أتأمل ما إذا كان القديس جريجورى أوالقديس هيروم قد قالا شيئا أفضل عن هذا النص من قبل . إنى هنا أتحدث إليكم ، ومع ذلك أتأمل بهذه المناسبة ، وفى اللحظة ذاتها ، ما يحتمل أن يقوله بعضكم لبعض . وعندما أفعل ذلك ، فلن تكونوا أنتم كلكم ها هنا أيضا . إنكم الآن هنا تستمعون إلى ، ومع ذلك تفكرون أنكم سبق لكم أن سمعتم موعظة أفضل ، فى مكان آخر ، عن هذا النص . إنكم هنا ، وأنتم تتذكرون إذ تفكرون فى ذلك ، لقد كان هذا أنسب وقت - الآن - عندما يكون كل إنسان آخر فى الكنيسة لإزجاء هذه الزيارة الشخصية أو تلك ولأنكم تودون أن تكونوا هناك ، فأنتم هناك » .

إن أشياء من هذا النوع تتفجر ، المرة تلو المرة ، خلال المواضعات المحكمة للكلام الإليزابيثى - اليعقوبى ، وهى أندر فى النثر منها فى النظم . وستجد نثرا فى مثل فخامة أو مرمرية النثر الذى كان بوسع دن أن يكتبه لدى أندروز أو لدى هوكر ؛ وبين الحين والحين فى مثل إحكام ومباشرة ما نجده لدى هاكلوت أو رالى . ولكن من النادر جدا فى نثر عصر دن ، ومن النادر - كما فى هذه القطعة - أن تحس بالفنان كعين يراقب نفسه - بحب استطلاع وصبر - كإنسان . « هاهو ذا الأنا ، الخاص ، الفرد ، أنا » . كان دن ذا أثرة ، ولكنه لم يكن أثرا من الطراز الدينى والصوفى . وربما قد كان شيئا أقل أهمية . وفى كل الأحوال ، كان شيئا مختلفا . وكانت أناه أنا لا تجد تعبيرا كاملا عنها فى أى موضع من أعماله ، ولا يعبر عنها فى مواعظه إلا خلسة « أيتها النفس العاشقة ، النفس الطموح ، النفس الحاسدة ، النفس الشهوانية ، ما الذى تريدينه فى السماء؟ » . إننا نود لو نعرف ذلك ، ولكن دن لا يستطيع أن يخبرنا . والصعوبة لاتكمن فقط فى مسئولية جيمز الأول ، النافذ البصيرة والنقادة ، الذى التقط دن من العالم ، ودفع به إلى منبر . وإنما نشعر بأن النثر الانجليزى لم يكن قد نما ، أو نما فى الاتجاه الصحيح ، بما يتيح لهذه الملكة الاستبطانية عند دن أن تروى قصتها . لقد كان مونتينى على ما يرام ، ولكن دن لم يعثر على ما كان يريد .

ومع ذلك كان له مخ من أفتن الامخاخ فى عصره ، وربما أفتنها بالنسبة لغرضه الممكن . إنه لايدخل فى نسق : فهو ليس بالبوذا ، ولكن من المؤكد أنه ليس أندروز أيضا بيد أنه من الظلم الفاحش له ، وبالتأكيد لمحرر مواعظه ، أن ننظر إليه على أنه مجرد صاحب عدد كبير من الفقر اللافتة للنظر .

من « سونبرن » (١٩٢٠)

(نشرت فى « ذى أثينيوم » ١٦ يناير ١٩٢٠)

مختارات من سونبرن . حررها إدموند جوس وتوماس جيمزوايز الناشر · هاينمان الثمن ٦ شلنات

دون أن تكون فى متناول اليد النسخة الأقدم من المختارات التى اختارها سونبرن بنفسه ، يمكن مع ذلك أن يقال إن المختارات الحالية طيبة .

من « الرجل العارى » (١٩٢٠)

(نشرت فى « ذى أثينيوم » ١٢ فبراير ١٩٢٠)

وليم بليك الرجل . تأليف تشارلز جاردنر الناشر دنت الثمن ١٠ شلنات و ٦ بنسات .

هذا كتاب لم تحسن كتابته ، وليس نجاحا كاملا فى المحاولة التى يتضمنها عنوانه .

بيد أنه من المحقق أن ضعف قصائده الطويلة ليس راجعا إلى أنها رؤيوية أكثر من اللازم ، أو بعيدة عن العالم أكثر من اللازم وإنما أن بليك لم ير بما فيه الكفاية ، وإنما غدا مشغولا بالأفكار أكثر من اللازم . بيد أنه حتى هذه القصائد تشهد بذكاء أقوى – بطريقته – من ذكاء تنسون أو براوننج مثلا

من « جمعية العنقاء » (١٩٢٠)

[من رسالة نشرت فى مجلة «ذى أثينيوم» ٢٧ فبراير ١٩٢٠]

إلى رئيس تحرير « ذى أثينيوم »

سيدى – إن جمعية العنقاء ، التى أخرجت حديثا مسرحية لوبستر ومسرحية لدريدن ، قد طلبت إلى المشتركين فيها – وأنا أحدهم – أن يحاولوا الحصول على مزيد من الاشتراكات ، بأسعار مخفضة ، من أجل عروض الموسم الثلاثة الباقية . ويلوح أن ما تلقى من الاشتراكات لم يكن كافيا لنفقات الاخراج

من « دانتى قائدا روحيا » (١٩٢٠)

(نشرت في « ذى أثينيوم » ٢ ابريل ١٩٢٠)

دانتى . تأليف هنرى دوايت سيدچويك (نيوهيڤن ، كون ، مطبعة جامعة بيل / لندن . ملفورد الثمن ٦ شلنات و ٦ بنسات .

الفضائل الأولى للمداخل إلى عظماء المؤلفين هى الشمول والايجاز . يجمل بها أن تكون كتبا صغيرة تقول شيئا عن حيوات هؤلاء المؤلفين ، وشيئا عن كل عملهم . ليست وظيفتها أن تعبر عن أى نقد أدبى بالغ العمق أو التدقيق .

لم يكن دانتى موهوبا فى الاكتشاف وإنما فى التنظيم . كانت معرفته موسوعية ولكنه لم يكن على معرفة بحب استطلاع وتجريبية ذهن مثل ذهن ليوناردو . لم يكن ذهنه علميا لقد كان أكثر انجذابا إلى الجانب الوجدانى من المعرفة الموجودة مما هو مدفوع إلى استكشاف المجهول . وكانت مبادؤه السياسية وجدانية .

المسرحية الشعرية

(١٩٢٠)

[نشرت فى مجلة «ذى أثينيوم» ١٤ مايو ١٩٢٠]

سينامون وأنجليكا : مسرحية . تأليف جون مدلتون مرى (الناشر كوبدن – ساندرسن – ٣ شلنات و ٦ بنسات) .

أهمية المسرحية المعاصرة من الأحاجى المبتذلة للتشاؤم المثقف . وحديثا كشف مؤتمر من المتحمسين للمسرح عن أن ثمة ، من ناحية ، كثيرا من الكتاب كان يمكنهم أن ينشئوا مسرحيات جيدة لو أن أحدا وضعها على خشبة المسرح ؛ ومن ناحية أخرى أن ثمة دزينة مخرجين على استعداد لأن يقدموا أية مسرحية جيدة لو وجدوها . إن طباعة المسرحيات الشعرية أمر ليس بالنادر ، وقد هجرنا الرجم بالظنون عن السبب فى أنها بليدة إلى هذا الحد . بيد أن مستر مرى حالة شائقة – شائقة بما يكفى لأن نحيى ، مرة أخرى ، المناقشة بأكملها ، فإنه كاتب قد يكون ، أو كان خليقا فى عصر أسعد أن يكون (حسب أمزجتنا الآملة أو المتشائمة) ، كاتبا للمسرحية الشعرية . إن له فضائل ينفرد بها ورذائل عامة ، وعلى ذلك فمن الممتع حقيقة ، بل أنها لمتعة استثنائية ، أن نجد مريضا كمستر مرى ممددا على مائدة العمليات . ونحن بحاجة إلى أمضى أسلحتنا ، وإلى أثبت الأعصاب ، كى نفيه حقه .

ثمة إمكانتان لنا أن نستبعدهما على الفور . إن المسرحية الشعرية قد تكون –ببساطة – رديئة ، وفى هذه الحالة لا تكون علة فشلها جديرة بمزيد من الفحص . أو قد تكون شعرا كان يخلق به أن يصب فى شكل ليس بالدرامى . إن مسرحيات من هذا النوع تكتب فى الأوقات التى تضمحل فيها الدراما ، ولا يكون أى شكل آخر فى متناول اليد . لقد كتب براوننج مسرحيات بليدة ولكنه ابتكر المونولوج أو الشخصية الدرامية . وعندما تكون المسرحية الشعرية قد اختفت كلية ، وعندما تكون – كما هو الشأن فى الوقت الحاضر – فنا مفقودا ، فإن عدد مرات ارتكاب هذه الغلطة يقل . إن التطور الطبيعى – بالنسبة لنا – هو أن نتقدم فى الاتجاه الذى أومأ إليه براوننج ، وأن نستقطر اللب الدرامى – إذا استطعنا – وندمجه فى شراب آخر . إن الشاعر الذى يعكف الآن على الدراما (وبديهى أنى أستبعد أولئك الذين لا كفاءة لهم فى شىء) سيكون رجلا ذا عقيدة قوية (بل أن لنا أن نقول) وفلسفية تناصر هذا الشكل

وسيكون شاعرا شديد الوعى ، ذا خيال تاريخى ' فالوعى ، وتركيب المعنى الممكن ، وقيمة الشعور الممكنة التى قد تكون لمسرحية شعرية مظفرة فى نظر حساسيات أكثر المعاصرين حساسية ، هى الأمور التى حركته . وسيكون هذا الشاعر شخصا معقدا فهو مدفوع برغبة فى أن يضفى شكلا على شىء فى عقله ، ورغبة فى توليد حالة وجدانية معينة مطلوبة . يقلقه ويعوقه تعقد الدوافع الواعية التى تحاول أن تستأثر بانتباهه . ومن هذا الطراز ، فيما نعتقد ، مستر مرى .

والحق إن إنشاء مسرحية شعرية هو أصعب المهام التى يمكن لشاعر أن يضطلع بها وأكثرها استنفادا للقوى . وهو – وهذا لب المسألة – أصعب ، إلى غير حد ، على الشاعر اليوم مما كان عليه على شاعر ليس أعظم موهبة ، منذ ثلاثمائة عاماً خلت . إنه أصعب مما كان على شلى ، ولا هو قد كان بوسع مستر مرى ، مثلا ، ان يرضى بالا بأن يغوص فى الأدب التيودورى ، ويخرج « كتاب نكت الموت » أو « دوق جانديا » إنه أشد وعيا – على نحو حاد – بمكانه الدقيق فى الزمن من أن يعنى بأداء أى تدريب أدبى ، مهما يكن جميلا . إنه يرغب فى القيام بالشىء الصعب . ومن الشائق أن نتأمل لماذا كان صعبا إلى هذا الحد ، وإلى أى مدى تشتت الصعوبات – وإلى أى مدى توجه – طاقات مستر مرى .

إننا لنسيىء تقرير الصعوبة إساءة شديدة ، كما قررت فى عدة أزمان من قبل ، إذا قلنا إنه ما من جمهور . بديهى أنه لن ينفعنا أن نترك المسألة عند هذا الحد . فهناك « انتظار » للشعر على خشبة المسرح ، وعدد من الأشخاص كاف جدا لأن يملأ ملعب تمثيل بل أن ثمة قلة ترغب فى إعانة أداء أى مسرحية مبشرةٍ ولو إلى أدنى حد . وثمة جهد كاف من جانب الكتاب والرعاة والجماهير المكنين . ولكن ما نحن بحاجة إليه ليس التعاطف ولا التشجيع ولا التقدير . ولا حاجة بنا إلى افتراض أن خير ما فى المسرح الإليزابيثى أو الأثينى كان « يقدره الجمهور relatively to the second best ، وإنما نحن بحاجة إلى نوع من التعاون اللاشعورى . إن الوضع المثالى هو ذلك الذى يقدم فيه للشاعر ، عدا ما لا يستطيع سوى العبقرية الفردية تقديمه . إن اطارا يقدم . ونحن لا نعنى « حبكة » ، فالشاعر قد يدمج أو يُعِدّ أو يبتكر على النحو الذى يؤثره ، أو على ما توحى به المناسبة . ولكن الشاعر الدرامى بحاجة إلى أن يجد نوعا من الشكل الدرامى معطى له ، باعتباره وضع عصره ، شكل ليس فى حد ذاته بالطيب ولا بالردىء، وإنما يسمح للفنان بأن يصوغه على شكل عمل فنى . وبـ « نوع من الشكل الدرامى » يكاد المرء يعنى مزاج العصر (وليس مزاج بضعة مثقفين) واستعدادا وعادة من جانب الجمهور للاستجابة على نحو يمكن التنبوء

به ، مهما يكن فجا ، لمنبهات معينة . وإن معرفة بالغة الضآلة بالمسرحية الأثينية أو الإليزابيثية لتعرفنا بأمور متداولة ، كالقدر فى الأولى ، أو الموت والديدان فى الثانية ، تظهر المرة تلو المرة ، ونفترض – لأنها مألوفة – أنها كانت تستثير دائما الاستجابة المثلى . لقد كانت أمورا متداولة ، ولكنها قادرة على تهذيب لاحد له .

والآن تأمل وضع مستر مرى ، وهو وضع لنا – جادين – أن ندعوه بروميثيا . إن عليه أن يقدم إطاره الخاص ، وأسطورته الخاصة ، وعليه أن يستغنى عن الأمور المتداولة التى كانت تدعم – بقوة – حتى ايسخولوس وسوفوكليس . ولابد له من أن يقف بمفرده تماما : ومعنى ذلك أن عليه – إذا استطاع – أن يكتب شعرا (وليس مجرد شعر مرسل جيد) فى كل لحظة . إن ضغط مثل هذه المحاولة يحتمل أن يكون مسئولا عن ألوان من عدم الأناقة تشوه أحيانا أكثر قطع المسرحية استرخاءً

مدفعية من صفيح مصنوعة حديثا ...

The patent off on me ....

قد يكون كلاما مناسبا للجندى الخشن ، ولكن ليس من المناسب أن يلاحظ نفس الشخص عن نفسه ، بعد ذلك بأبيات قلائل ،

إني ألوح في نظر نفسي طفلا عابثا ...

ليس هذا عيبا راجعا إلى عجلة ، أو قلة احتفال – وإنما هو راجع إلى تركيز على الاهتمام المركزى ، واللحظة البؤرية للقطعة ، مما شتت انتباه المؤلف . وثمة ما يكفى من البراهين على أن مستر مرى قد درس الشعر المرسل بعناية كبيرة . وحيث يكون منفعلا ، فإنه ينتبه أيضا إلى التفاصيل . ولكنه ليس مقيدا بضرورة تسلية جمهور أقل منه رهافة ، فالتركيب الوجدانى هو التركيب الوحيد . وفى التركيب الدرامى تكون الانفعالات الثانوية ، أو انفعالات الشخصيات الثانوية ، متصلة بالانفعالات الرئيسية خلال الأحداث . إن « سينامون وأنجليكا » معيبة من حيث البناء الدرامى – رغم أن انفعالاتها (الانفعالات الرئيسية) درامية

ولا ينتهى الجهد والخطر هنا . فالمسرحية الشعرية لا تستطيع أن تتجنب كل الجمهور . وفى منتصف pit ملعب تمثيل فظ من القرن السابع عشر ، كان فكر شكسبير وشعور شكسبير وخبرته الشخصية المرتعشة تتحرك متوحدة لايلوثها شىء ، متوحدة وحرة كفكر سبينوزا فى غرفة مكتبه أو مونتينى فى برجه . ولكن مستر مرى لا يستطيع أن ينجو من جمهور – صغير نسبيا ومثقف نسبيا – لا عادات درامية لديه ،

وإنما يرغب فى أن يشاركه وحدته وأن يقضى عليها . وقد تتجه شكوكنا إلى أن مستر مرى على ذكر من هذا الجمهور ، وأنه يحمى نفسه - غريزيا - من تقحمه بالألقاب التى يخلعها على شخصياته

خيل إلى أنى أسمع دوران عجلة

القدر ، وهذا ما كانت تغزله :

نسيج متداخل وثيق لقلبين ...

لدرجة أنه ينبغى حتى على ربات القدر الجائعات أن يمسكن مقصهن عن مثل هذا النموذج القدسى .

قد نضع نعت « الجائعات » موضع التساؤل لكونه زائدا على الصورة . ولكنها قطعة فاتنة . وأنا أوردها لأسأل : لماذا يضع المؤلف مثل هذه اللغة فى أفواه شخصيات يعطيها أسماء من نوع سينامون (قرفة) وأنجليكا (حشيشة الملاك) وكاراواى (كروياء) وفانيلا بين (وايتليا) . إن مفتاح الموسيقى هو كآبة عاشق ، مع عدة نغمات تحتية وفوقية . والفصل الثالث يصل إلى تلك الحدة التى تناضل اللغة عندها لكى تغدو صمتا . ومن المؤكد أن الخاتمة مأسوية . فلم هذه الأسماء من البقالة ؟ إنها حركة حماية ضد الجمهور المثقف . وكل من هو حساس فعلا لضغط هذا المتقحم سوف يكشر أو يسخر ، ولتجنب العاطفة ، أو تزويق العاطفة بحيث لا تعود تبدو شخصية ، وإنما على أقصى تقدير راقية على نحو مأمون . إن هذا الاخفاء « إسلام للذات » ولكننا لا نستطيع أن نقول إن مستر مرى قد أسلم ذاته ، لأن « نسيجه المتداخل الوثيق » متاهة من مشاعر مرهفة ورواغة ، إلى حد لن ينسجه أى انسان سوى أولئك الذين يرغب فى أن يسمح لهم بذلك .

من « الملهاة القديمة » (١٩٢٠)

(نشرت فى « ذى أثينيوم » ١١ يونيه ١٩٢٠)

فيليب ماسنجر ، تأليف ا . هـ كرويكشانك ، أستاذ اللغة اليونانية بجامعة درام (أوكسفورد بلاكول) الثمن ١٥ شلنا .

لم يكن التعاون بين الدرس العلمى والنقد فعالا قط فى هذا البلد على نحو ما كان فى فرنسا . ويؤمل السيد كرويكشانك فى تواضع أن يكون كتابه عن ماسنجر منبهاً إلى إنتاج أعمال مشابهة عن سائر كتاب الفترة .

الفنانون والعباقرة (١٩٢٠)

(نشرت فى مجلة «ذى أثينيوم» ٢٥ يونيه ١٩٢٠)

إلى رئيس تحرير « ذى أثينيوم »

سيدى – إن حيرة مستر وليم هـ . بولاك (أثينيوم ، ١٨ يونيه ، ص ٨١٠) منظر يستحيل على أن أظل سلبيا إزاءه . وهو يشجعنى بقوله إنه تواق إلى أن يعرف . ولئن كانت معرفة مالا أومن به شيئا هو خليق أن يكرمه باسم العلم ، فمرحبا بأن يعرفه .

أولا – إذن – لست وبأننى درجة « لا مباليا بما يعبر عنه » . ولو كنت كذلك ، لكان رأيى فى ما سنجر أحسن مما هو عليه . لأنه إذا كان مستر بولاك قد شرفنى بقراءة تلك المراجعة ، فسيرى أن حكمى – عند تلك النقطة – كان ببساطة أن ماسنجر ليس لديه من الشخصية إلا النزر القليل – أى ليس لديه إلا النزر القليل كى يعبر عنه . وسوء التفاهم هذا متصل بسوء تفاهم آخر .

لست أعتقد أن العمل الفنى هو أى « تعبير كامل ودقيق عن الشخصية » . فهناك كل أنواع التعبير عن الشخصية ، كاملة أو دقيقة أو الأمرين معا ، ومع ذلك لا صلة لها بالفن ، حتى أن هذه العبارة تلوح لى ضئيلة النفع جدا فى النقد الأدبى . وسيلاحظ مستر بولاك ، بالاضافة إلى ذلك ، أنى قلت فى مقالتى « تحويل » ولم أقل تعبير . لقد كان التحويل هو ما عنيت . إن خلق عمل فنى أشبه بأشكال أخرى من الخلق ، فهو عملية مؤلمة مكدرة . إنه تضحية بالرجل من أجل العمل ، وهو ضرب من الموت .

وإنه ليسرنى أن يدرس مستر بولاك مقتطفاتى من جورمون فى السياق الذى وردت فيه من كتاب « مشكلة الأسلوب » Probleme de Style وكذلك « ستفن مالارميه » لدوجاردان (ميركير دى فرانس) .

ومستر بولاك « يشعر أن ت . س . إ . يأسف للحقيقة الماثلة فى أن دكنز لم يكن فنانا »

وأشعر بأن مشاعر مستر بولاك قد ضللته .(هكذا بدا ذات مرة ، عندما ضرب فى محادثة غاضبة ....) بيد أنه إذا كان مستر بولاك مخطئا مرة أخرى ، فماذا إذن ؟

وإنى ياسيدى

خادمك الممتن المطيع

ت . س . إ

من « الناقد الكامل » (١٩٢٠)

[من رسالة نشرت في مجلة «ذى أثينيوم» ٦ أغسطس ١٩٢٠]

إلى رئيس تحرير « ذى أثينيوم »

سيدى – يشك مستر هانى فيما إذا كنت قد بررت تفرقتى بين الناقد والفيلسوف ، وتتجه شكوكه إلى أنى أقيم تفرقة بين نوع من النقد الفلسفى أرتضيه ونوع آخر لا أرتضيه .

ولئن كنت قد أقمت فعلا هذه التفرقة بين الأنواع بما يرضى مستر هانى ، ولم أقتصر على بيان أنى أميل إلى بعض الكتابات النقدية وليس إلى غيرها ، لقد رضيت بالا . إن الحد لايسهل تحديده بوضوح : وعلى كل الأحوال فإنى واثق من أن مستر هانى خليق أن يوافقنى على أن كتاب هجل « فلسفة الفن » لا يضيف سوى النزر القليل إلى استمتاعنا بالفن أو فهمنا له ، رغم أنه يملأ ثغرة فى فلسفة هجل . وفى ذهنى قطعة أقرب إلى أن تكون مشهورة ، نحو ختام كتاب تين « تاريخ الأدب الانجليزى » (وليس الكتاب معى) يقارن فيها بين تنسون وموسيه . إن تين شخص أكن له احتراما كبيرا ، ولكن هذه القطعة لاتلوح لى جيدة كنقد . فالرؤية المقارنة للحياة الفرنسية والانجليزية لا يلوح لى أنها تصدر ، على نحو بسيط تماما ، عن تذوق لهذين الشاعرين . وإنى لخليق أن أقول إن تين كان هنا يتفلسف أكثر مما « ينمى حساسيته على شكل تركيب معمم » .

كتابات من

« ذانيشان آند أثينيوم »

من « بن جونسون » (١٩٢٣)

[من رسالة نشرت فى مجلة «ذانيشان آندذى أثينيوم» ٣٠ يونيه ١٩٢٣]

سيدى – فى بعض ملاحظات شائقة عن بن جونسون فى « ذا نيشان آند ذى أثينيوم » الصادرة فى ٢٣ يونيه – وأنا أوافقكم عليها ، فى غير ما سأقوله الآن – ألاحظ أنكم تشيرون إلى على أنى ألوح كمن يدافع عن [بن] جونسون « معتذرا » . ولم يكن المراد بمقالتى أن تكون « دفاعا » إلا بقدر ما أعتقد أن سمعة [بن] جونسون – كما تشهد كتيبات الأدب التى توردونها أنتم أنفسكم – كانت إساءة تمثيل له . ويخيل إلى أنكم توافقوننى على هذا الاعتقاد .

جـون دن

(١٩٢٣)

[نشرت فى مجلة «ذا نيشان آند آثينيوم» ٩ يونيه ١٩٢٣]

إن ظهور طبعة بالغة الفتنة لقصائد دن الغزلية * يستثيرنا إلى البحث فى أسباب رواج دن الراهن لأنها ، طبعة ما كان ليتلقاها غير شاعر يحظى بتقدير عال من جمهور مزدهر . وتستحق مطبعة ننستش كل تحية على إخراجها . أما عن تصنيفها فليس ثمة سوى تحفظين . من المشكوك فيه ما إذا كان ينبغى أن تنشر القصائد الغزلية منفصلة عن بقية قصائد دن ، ومن المشكوك فيه ما إذا كان للمحرر أن يعبث بالترتيب الذى طبعت به القصائد . ولئن سمحنا بهاتين الرخصتين - رخصة الاختيار ورخصة الترتيب - فقد يكون لنا أن نقر بأن محرر هذا المجلد قد نم على نوق ممتاز (رغم ان كاتب هذه السطور يؤثر أن يرى « الأثر » و« الجنازة » ، والأبيات الافتتاحية فيهما تنويعات على نفس الخيط ، مطبوعتين منفصلتين) . بيد أن الاختيار والترتيب يمثلان نقدا ، وفرض نوق نقدى على القارىء . وبمثل هذه الطريقة أمكن لماثيو أرنولد - فى مجلد ما زال يزود كثيرا من القراء بمعرفتهم الوحيدة بوردزورث - أن يفرض نقدا على القرن التاسع عشر . أما الخطر على دن فهو أقل : لأنه أقل صعوبة وأقل غزارة إنتاج من وردزورث ، وأغلب المعجبين به - فيما نفترض - يملكون بالفعل طبعة مكتبة ريات الفن . ولكن الترتيب المقدم ، والمقدم على نحو منظم جدا ، فى هذا المجلد ، نوع من تقسيم عواطف دن إلى خانات منفصلة . « فأولا من حيث الترتيب تأتى قصائده الغزلية العظيمة ، المعبرة عن حب مطلق وساكن ومنتشٍ ثم قصائده الأخف محملا عن التحبب والظفر وفرحة الحواس ، ثم تلك التى تعالج الفراق والحزن ثم تحليلاته الكلبية التى انقشعت عنها الأوهام ، إن قليلا أو كثيرا ، للحب والمحبين ، وأخيرا القصائد التى يقابل فيها بين الحب الأرضى والسماوى - ويقارن بينهما » .

حسبنا هذا عن الترتيب . أما عن الاختيار فيفسره المحرر بقوله

(*) قصائد جون دن الغزلية ، طبعة ننستش محدودة

In the seventeenth - centary Fell type. on hand - made paper. bound in quarter parchment. with Italian patterned cover and end papers

(مطبعة ننستش - ١٠ شلنات ، ٦ بنسات)

« اقتصر الاختيار على شعر دن الذاتى ، وهو لا يشتمل على أى من الرسائل وأغانى الزفاف . على سبيل التحية – التقليدية ، والتى كتبها بناء على طلب ، على عادة زمانه » .

فكلا هذين التقريرين يشتمل على حكم نقدى شائق . ولما كانت كل الأحكام النقدية تستثير النقد ، فقد يكون لنا أن نضع هذين الحكمين موضع التساؤل .إن من خصائص دن التى تظفر له – فيما أتخيل – بتشويقه للعصر الراهن ، إخلاصه للوجدان كما يجده ، واعترافه بتعقد الشعور وتغيراته ونقائضه السريعة . إن تغيرا فى الشعور ، عند دن ، أقرب إلى أن يكون إعادة تجميع لنفس العناصر تحت حالة نفسية كانت تابعة ، من قبل : وهو ليس استبدالا لحالة نفسية بأخرى بالغة الاختلاف . وكمثل على هذه العملية الأخيرة قد يكون لنا أن نأخذ « دون جوان » ونتحول إلى « جزر اليونان » ، ونلاحظ النقلة فى النغمة بعد تلك القطعة الفخيمة من الدعاية الوطنية :

« هكذا تغنى أو كان خليقا ، أو يسعه ، أن يتغنى

اليونانى الحديث ، فى نظم مقبول ....

فتغير بيرون « الفعال » هنا ليس مجرد مؤثر مسرحى : وإنما هو غلظة تتخفى فى قناع نضج الكلبية . وهو يمثل ذهنا غير شائق ، وغير منظم . قارنه بتغيرات بودلير ، وهو بالتأكيد أستاذ فى المفاجآت · لدى الشاعر الفرنسى تجد أن كل حالة نفسية جديدة قد أعد لها – وهى متضمنة فى الحالة النفسية السابقة – أن لذهنه وحدة ونظاما . والأمر كذلك مع دن . فمن المحال أن تعزل نشوته ، وحسيته ، وكلبيته

محال ، أكثر من ذلك ، أن تعزل ما هو « تقليدى » فى دن عما هو فردى . فلئن أقررنا بأن « خريفية » – المدرجة فى هذا المجلد – قصيدة حب ، فهل يظل بإمكاننا – ونحن آمنون – أن نعزلها عن قصائد « التحية التقليدية » ؟ إن مثل هذا العزل لا يمكن القيام به – على أحسن تقدير – إلا بالتوسل إلى معلومات سيرية هى ، بالنسبة للقيمة الأدبية ، من فضول القول . وصفة « تقليدى » مثل صفة « آية فى البراعة » ، تستويان يسرا وخطورة عند التطبيق : فهى قد تكون نقدا لبعض – إن لم يكن كل – سوناتات شكسبير . وقد كان المحرر ليكون على أرض آمن لو أنه قال –دون ترقيق من حواشى القول – إن بعض منظومات دن بلا قيمة . فليس للشعر كبير صلة بالاخلاص ، بمعناه العملى وإنما الشاعر مسئول أمام وعى وأمانة أصعب كثيرا ولأن دن يملك هذه الأمانة ، ولأنه يعبر فى كثير من الأحيان عن هذا الكل الصادق من المشاعر الملتفة ، فإنه – مثل الإيطاليين الأوائل ، ومثل هاينى ، ومثل بودلير – شاعر من شعراء الأدب العالمى

ثمة طريقتان قد نجد بهما أن الشاعر حديث . فربما يكون قد أدلى بتقرير صادق فى كل مكان ولكل عصر (على قدر ما يكون لـ « كل مكان » و« لكل عصر » معنى) أو قد تكون ثمة علاقة عارضة بين عقله وعقلنا . وهذه الأخيرة بدعة جارية . فنحن جميعا معرضون للبدع فى الأدب كما فى كل شيء آخر ، ونحن جميعا نتطلب بعض الاشباع لها . إن عصردن وعصر مارفل يستثيران تعاطفنا ، وإنه لما يتطلب جهد انسلاخ ملحوظ أن نقرر : إلى أى مدى نحن منحرفون إليه من جراء تحيز محلى أو مؤقت . وتزداد المسألة بعثا على الحيرة لأن شعبية دن لاهى بالحديثة ولاهى بالمحدودة . فقد ارتضاه ، لسنوات عديدة ، مستر إدموند جوس والأستاذ لروا بارون بريجز ، وإنه ليلقى اهتماما وثيقا من بعض من أكثر الشعراء الشبان تشويقا . ومرة أخرى يستحيل أن نقول : إلى أى مدى لا يرجع الاهتمام بالشعر اليعقوبى والكاروليني إلى مستر سنتسبرى – الذى لا يرقى شك إلى شمولية نوقه . إنه لمن الصعب – ومن فضول القول بالتأكيد – أن نكتشف لماذا يعجب أى ناقد بدن ، ويقنع المرء بالاعتقاد أنهم جميعا يتنوقون امتيازه ولكن من الممكن أن نخمن : لماذا كان دن رائجا ، فضلا عن كونه متنوقا ، فى عصرنا الحالى .

إن عصرنا يعترض على ما هو بطولى وما هو جليل ، ويعترض على تبسيط وفصل الملكات العقلية . وهذه الاعتراضات ذات أساس طيب إلى حد كبير ، وهى رد فعل ضد القرن التاسع عشر ، وهى جزئيا – أما إلى أى مدى ، فذاك ما لا أبحث فيه – نتاج إشاعة دراسة الظواهر العقلية . إن علم الأخلاق إذ حجبه علم النفس يجعلنا نتقبل الاعتقاد بأن أى حالة ذهنية بالغة التعقد ، ومؤلفة أساسا من شوارد فى حالة تدفق مستمر ، تعالجه الرغبة والخوف . وعلى ذلك فإننا عندما نجد شاعرا لا يكتب ولا يزيف ، ويعبر عن حالات ذهنية مركبة ، نرحب به . وعندما نجد أن شعره يشتمل فى جميع المواضع على فطنة بالقوة أو بالفعل ، يرضى ظمؤنا . والسؤال عن السبب فى أننا الآن نتطلب وجود الفطنة فى الشعر ، أو شيء أعيد إحياء هذا المصطلح من القرن السابع عشر لكى يصفه .

إن العملية التى حملتنا إلى هذا المدى خليقة أن تحملنا إلى أبعد منه . فالبطولى والجليل ، إذ يلغيان كأمر واقع ، نستردهما كأسطورة : إن مستر بلوم هو يولسيز . ومتابعة الحالات العقلية – يحتمل أن تفضى بنا إلى أبعد نقطة عن واقعية الجزء الأخير من القرن التاسع عشر . ولكن ، فى الوقت ذاته ، فإن من يتناولون دن على أنه معاصر ، لن يتناولوه إلا على أنه بدعة جارية فقط . لا الاغراق فى الخيال (والكليفلاندية آخذة الآن فى الشيوع) ولا الكلبية ولا الحسية ، هى ما يشغل أهمية زائدة عند دن .

لقد كان لعناصر ذهنه نظام واتساق . وكانت رقعة مشاعره كبيرة ، ولكنها ليست أبرز من وحدتها . كان حاضرا كلية فى كل فكرة وفى كل شعور . وهو نفس النوع من الوحدة الذى يسرى فى عمل تشابمان الذى كان الفكر بالنسبة له شعورا حادا ، متوحدا مع كل شعور آخر . وبالمقارنة بهذين الرجلين ، يكاد كل شاعر انجليزى فى القرن التاسع عشر أن يكون ، على نحو من الأنحاء ، محدودا أو شائها . وهذه المحدودية هى ما يجعلهم يلوحون لنا – من بعض النواحى – مفتقرين إلى النضج ، وهى التى على حين تسمح لهم بمكان مهم فى الأدب الإنجليزى ، تحرم أغلب عملهم من مكان فى الأدب العالمى ، وعندما كان شعرهم يصطنع أقصى الرخص – كما فى شعر سونبرن أو تنيسون – كان يغدو أشد ما يكون محدودية .

إن تقديرنا لدن ينبغى أن يكون تقديرا لما نفتقر إليه ، كما أنه تقدير لما نشترك معه فيه . فما يصدق على ذهنه يصدق – بمصطلحات مختلفة – على لغته ونظمه . إن الأسلوب أو الإيقاع لكى يكون ذا دلالة لابد أن يجسد عقلا ذا دلالة ، وينبغى أن تنتجه ضرورة شكل جديد لمضمون جديد . ولهذا السبب كانت براعة تنسون غير العادية قليلة الجدوى لنا . ولهذا السبب – فيما أشك – كان أغلب الشعر المعاصر مفتقرا إلى التشويق من حيث الإيقاع إلى هذا الحد ، وفقيرا أو مسرفا فى ألفاظه إلى هذا الحد . إن جهد الانشاء بالنسبة لشاعر اليوم بالغ الضخامة ، ومقدار الوقت الذى لابد له من أن ينفقه على التجريب غير محدود . إن النظم واللغة لم يتمشيا مع التقدم الاقتصادى ، وقد توقفا وراء نمو الحساسية . إن ألوان السبات الاعتقادى فى مائة السنوات الأخيرة قد قطعت ، ولابد من مواجهة العماء . فنحن لا نستطيع أن نعود إلى السبات ونسميه نظاما . ولا نستطيع أن يكون لنا أى نظام غير نظامنا الخاص . بيد أننا من دن ومعاصريه نستطيع أن نستمد إرشادا وتشجيعا .

من « أندرو مارفل »

(١٩٢٣)

[من مقالة نشرت فى مجلة «ذا نيشان آند أثينيوم» ٢٩ سبتمبر ١٩٢٣]

قصائد متفرقة . تأليف أندرو مارفل . طبعة محدودة من ٨٥٠ نسخة (مطبعة ننستش ، ١٥ شلنا) .

منذ عام أو عامين مضيا ، بعد أن احتفلت مدينة هل - مبدية فى ذلك عرفان جميل أكبر مما تبديه أغلب المدن - بالذكرى المئوية الثالثة لبرلمانى خدم دائرته الانتخابية خدمة حسنة ، ظهر مجلد فى ذكراه ، يشرف المدينة التى مولت إصداره أكثر مما يشرف الكتاب الذين جمعت مقالاتهم النقدية عن أندرو مارفل فيه . ومن مثل هذه المجموعة يخلق أن يظهر اتفاق صادق ، أواختلاف محدد ، حول مكان الكاتب المحتفل به فى الأدب الانجليزى ودلالته ولكن هذا لا يحدث قط إن النقاد - على نحو لا يتغير تقريبا - يعالجون الكاتب فى مثل هذه المناسبات الوقور ، وكأنه مما ينافى الورع أن يعترفوا بأن أى كتاب آخرين قد وجدوا ، أو كانت لهم أى صلة بموضوع التقريظ . وتتجنب ، على وجه الدقة ، النقاط التى من شأنهم أن يتدبروها . والتى كانت موافقتهم أو خلافهم عليها خليقة أن تكون على شيء من التشويق والقيمة ، وإنما يطنبون القول فى نزواتهم وميولهم الخاصة والآن فإن الشاعر ينبغى أن يكون بالغ العظمة ، وبالغ الفردية بالتأكيد ، كى نتمكن ونحن آمنون - إن قليلا أو كثيرا - من عزله على هذا النحو . وحتى حينذاك لا نظفر إلا بقسم من التذوق الحقيقى . وليس مارفل ومعاصروه من هذه الطبقة . فليس فيهم من هو نموذج مأمون للدراسة ، بالمعنى الذى نجد به أن تشوسر وبوب نموذجان مأمونان . ذلك أنهم جميعا ، إن قليلا أو كثيرا ، مغرقون فى الخيال . وليس هذا لوما لهم فليس ثمة من الأسباب ما يمنع أن يكون الشاعر مغرقا فى الخيال قدر الإمكان ، إذا كان ذلك هو السبيل الوحيد أمامه ولكن الاغراق فى الخيال يجب أن يكون من نوع مناسب لعصره ، والخيال المغرق الذى يكون تعبيرا ملائما عن عصرنا لن يكون هو الخيال المغرق لأى عصر آخر . ولا يمكن لتعبيراتنا المغربة أن تكون هى عين تعبيرات مارفل ، وإنما ستنبع - وهى تعادلها صدقا - من دافع مختلف ، ومن مستوى شعورى مختلف .

إن مارفل – ولا ريب – شاعر شديد الاغراب . وفى الصورة المغرية ثمة شيئان بالغا الاختلاف يقرن بينهما ، وإن لمعة النشوة التى تتولد فينا لإدراك القدرة على القرن بينهما . وإنها – فى رأيى – لصورة مغرية من أرهف طبقة عندما يقول مارفل عن ينبوع ماء صاف :

« عسى النفس أن تستحم هناك وتتظف

أم عساها تنقع غلتها ؟ »

فمتعتنا تنبع من فجائية النقلة من الماء المادى إلى الماء الروحى . بيد أنه عندما يقول شكسبير :

« إنها تلوح كالنائمة

وكأنها تستعد للإيقاع بأنطونى آخر

فى شراك فتنتها القوية »

لا تكون هذه صورة مغرية . لأنه بدلا من التضاد نجد اندماجا : وإعادة للغة إلى الاتصال بالأشياء . إن لمثل هذه الكلمات حتمية تجعلها ملائمة لأن تتفوه بها أى شخصية . وعندما يقول شاعر أعظم من مارفل ، هو الأسقف كنج .

« لكن سمعا ! إن نبضى ، كطبلة ناعمة ،

يدق معلنا اقتراب وصولى ، وينبئك بأنى آت »

نجد أن هذه أيضا صورة مغرية . ولو أنه حذف الطبلة ، لكفت الصورة عن أن تكون مغرية – ولكنها كانت ستفقد التداعيات القيمة التى تضفيها الطبلة عليها . بيد أنه عندما يقول دانتى :

"Qual si fe Glauco, al gustar della erba"

كجلاوكوس حين ذاق العشب

أو :

"l'impresa

Che fe Nettuno ammirar l'ombra d'Argo , "

جعلت نبتون يدهش من ظل الأرجو [التى مرت على سطحه]

أو أشهر هذه الأبيات :

" si ver noi aguzzevan le ciglia,

come vecchio sartor fa nella cruna, "

وأحدوا أبصارهم (عقدوا جبينهم) إلينا ،

كحائك عجوز يحدق فى سم إبرته

فليست هذه صورا مغربة . إن لها ضرورة عقلانية كما أن لها قدرة على الايحاء . وهى - كلمات شكسبير المذكورة آنفا - شرح للمعنى .

لا ينبغى أن تكون الصورة المغربة شرحا يمارسه الشاعر ويزدريه الناقد ، وإنما لها مكانها . وقد تكون هى الشىء الملائم لغرض معين ، أو لشاعر معين ، أو لعصر بأكمله . وينبغى أن نفهم أن الصور المغربة التى يلوح لناأنها تفشل إنما يشكلها ، بالضبط ، نفس المنهج كالصور المغربة التى يلوح لنا أنها تنجح . ولكى نصل إلى هذا الفهم ينبغى أن نقرأ مارفل كاملا . بيد أنه لا يجمل بنا أن نقرأ مارفل كاملا فحسب ، وإنما ينبغى أن نقرأ كليفلاند أيضا . ولهذا السبب وغيره ، ومن أجل المتعة البسيطة بكتاب حسن الطبع ، نأمل أن تواصل مطبعة ننستش إصدار طبعاتها لأعمال شعراء القرن السابع عشر .

قرع طبلة

(١٩٢٣)

(نشرت فى مجلة ذا نيشان آند أثينيوم ٦ أكتوبر ١٩٢٣)

لا يلوح أن أبحاث دارون قد خلفت من التأثير فى النقد الأدبى أكثر مما سجله العنوان المضلل لكتاب فردينان برونتيير « تطور الأنواع “ L'évolution de genres . ولو أن نقاد الأدب ، بدلا من أن يطالعوا باستمرار كتابات غيرهم من النقاد ، درسوا محتوى ونقدوا مناهج كتب من نوع « أصل الأنواع » ذاته ، و « القانون القديم » ، و « الثقافة البدائية » ، لربما تعلموا الفرق بين كتاب التاريخ والسجل الاخبارى ، والفرق بين التفسير والواقعة . وربما تعلموا أيضا أن الأدب لا يمكن أن يفهم بدون رجوع إلى المنابع · منابع كثيرا ما تكون بعيدة وصعبة وغير مفهومة ، إلا أن يتجاوز المرء تحيزات الذوق الأدبى المألوف . من الحق أن مؤرخى الأدب خليقون أن يتتبعوا السجل الاخبارى الخارجى لـ « شكل » ما – كسبق مسرحيات الأسرار والمسرحيات الأخلاقية للدراما – ولكن هذا السجل الاخبارى ما إن يروى مرة ، حتى يغدو تصديرا ينبغى نسيانه ، وغير لازم لـ « تذوق » النتاج النهائى – وهو تذوق تكون الحساسية الجاهلة ، كقاعدة ، هى مؤهله الرئيس . أما أن طبيعة النتاج النهائى (وبديهى أن كلمة « النهائى » نسبية) ماثلة أساسا فى سابقه الخام ، فتأكيد لا يقدمه مقررو مصائر القيم فورا .

وكتاب مس بسبى عن العبيط فى المسرحية الإليزابيثية * مخيب للآمال بعض الشيء. فهى لا تقدم كل الوقائع التى يلوح لى أنها متصلة بالعبيط ، ولا تنتهى إلى نوع النتائج العامة الذى أحب أن ينتهى إليه . ويبدو أن غرضها هو أن تثبت تفوق العبيط عند شكسبير على أى عبيط آخر ، ولكن هذه النتيجة إنما تثبتها نماذج العبيط ذاتها ، وليست بحاجة إلى عون من الدرس العلمى . إن وقائع مس بسبى جيدة وجديرة بالامتلاك ؛ ولكن اعتراضى هو أنها جمعتها واختارتها كمسجلة اخبارية ، أكثر منها كعالمة أنثروبولوجيا تدرس العبط . من الحق أن المسرحية الإليزابيثية مسألة مركبة

(*) دراسات عن نمو العبيط فى المسرحية الإليزابيثية . تأليف أوليف مارى بسبى ، ماجستير فى الآداب (مطبعة جامعة أوكسفورد – ٣ شلنات . ٦ بنسات)

تتمثل فيها عدة مستويات ثقافية . وإلى أن نرجع إلى أشد العروض المسرحية الانجليزية فجاجة ، فسنجد هذا الخليط في كل مكان . تلاحظ مس بسبي أن العبيط ينم – فى فترة مبكرة جدا – على تأثير « الخادم الملهوى » : أو بمعنى آخر ، كما أن سنكا أو بلاوتوس ماثلان فى كل مكان ، ثمة فى العبيط عنصر أجنبي صناعي أشبه بسكابان مخادع fourbe بيد أنه لاهذا ، ولاعبيط البلاط ، هو فى رأيى السلف المباشر للعبيط الإليزابيثي : وكل ما يسعنى هو أن أقدم نظرية وأن أتساءل ما إذا كانت تدعم ، على نحو أفضل ، تفسيرى للعبيط الشكسبيرى الأساسى .

من المحقق أن شكسبير يستخدم الخادم الملهوى . ولكن مساهمات شكسبير الملحوظة حقيقة لا تتبدى فى ملاهيه قدر ما تتبدى فى مآسيه . ومن المحتمل أن يكون العبيط فى مسرحية « لير » هو أنضج وأفتن نتاج للعبط عند شكسبير .

وهذا العبيط لا يكاد يمكن تصنيفه على أنه « خادم ملهوى » . فنحن لانحتاج إلى أن نتتبع سلالة الخادم الملهوى أو فيجارو ذاته .

ربما كان هناك سلف مشترك فى الخلفية . ولكن الخادم الملهوى ، كما نجده على خشبة المسرح الإليزابيثي ، وارد ليس من سلالة انجليزية . إن العبيط فى مسرحية « لير » ممسوس ، شخص بالغ المكر وبالغ الحدسية ، فيه أكثر من ايحاء بالكاهن الذى يستخدم السحر ، أو رجل الطب . ولابد ، إذا أردنا أن ندعو العبيط فى مسرحية « لير » شخصية ملهوية أن نقر له بشيء من العنصر الملهوى ذاته الذى نجده فى ساحرات مسرحية « مكبث » ولست أرى سببا يمنع إدراج كالبان ، بهذا الامتداد ذاته ، فى المقولة ذاتها .

وأنا على ذكر من أن تصنيفى لنماذج العبيطة قد يلوح تحكميا . وثمة شخصان آخران قد يلوح إدراجهما أكثر تعسفية : البواب فى مسرحية « مكبث » ، وأنطونى فى المشهد الذى يدور على قادس بومبى . وفى هذه الأمثلة ليس ثمة قوى فوق طبيعية : فالبواب وأنطونى عبيطان لأنهما يمثلان حالة نفسية مضادة تسهم فى جدية الموقف . وكل منهما بطريقته الخاصة سيد على الموقف . وفى الملهاة يضعف هذا التضاد ، على أنه يمكن أن يلاحظ فى « الخادم الملهوى » فى كل مكان ، وعلى نحو بالغ الرهافة فى ملاهى ماريفو . وإنما فى المأساة ، أو فى شكل لا هو بالملهاة ولا المأساة ، يمكن ملاحظة العبيط على خير نحو ، متميزا عن أى شخصية أخرى . أما أن العبيط والخادم الملهوى قريبان ، فذاك ما توحى به حالات تكون فيها القوة فوق الطبيعية والخادم منفصلين : فالقوى تظل مع فاوستس والراهب بيكون ، أما الملهاة فتكمن فى

خدمهم . وها هنا ليس ثمة عبيط كامل ، وإنما جزء منه هو خادم ملهوى . إن نموذج العبيط الحق ، حسب تخميني ، شخصية في تلك النسخة الانجليزية من أسطورة برسيوس ، هي مسرحية الممثلين عن مارى جرجس والتنين . والطبيب الذى يرد إلى مارى جرجس الحياة يقدم - حسب فهمي - عادة على أنه شخصية ملهوية ، وكما يقول مستر كور نفورد فى كتابه « أصل الملهاة الأتيكية » فإن هذا الطبيب قد يكون صورة طبق الأصل من الطبيب الذى يستدعى لمساعدة بنش بعد أن قذف به حصانه . إن التوحيد بين عبيط لير ورجل الطب ، إذا كان له أى أساس على الاطلاق ، يمكن أن يدعمه دارسون ذوو قدرات أوفر من قدراتي كثيرا . فإنما أنا مهتم بصلته الممكنة بنظرية ذات سند أقوى كثيرا : نظرية نمو المأساة والملهاة من شكل مشترك . ولئن كانت نظرية مستر كورنفورد صائبة - وأعتقد أنها تتمتع بتأييد مستر جلبرت مرى - فإن الدافع الدرامى الأصلى (كذلك الذى يمثله مارى جرجس والتنين) لا هو بالملهوى ولاهو المأسوى . إن العنصر الملهوى ، أو السابق للملهوى ، ربما كان ماثلا - مع العنصر المأسوى - فى كل فن متوحش أو بدائى . ولكن الملهاة والمأساة تجريدات ذهنية متأخرة ، وربما تكون غير باقية . والآن فإن النتيجة الخاصة التى أنتهى إليها (ولا أعد أحدا سواى مسئولا عنها) هى كما يلى : إن مثل هذه التجريدات ، بعد أن تنمو عبر عدة أجيال من الحضارة ، تتطلب أن يُحل غيرها محلها ، أو تجدد . إن أسس الدراما ، كما قد يتوقع المرء ، واردة فى أرسطو : « إن الشعر والموسيقى والرقص تمثل فى نظر أرسطو فئة قائمة برأسها . والعنصر المشترك بينها هو المحاكاة من طريق الإيقاع - الإيقاع الذى يمكن تطبيقه على الكلمات والأحداث وحركات الجسم » • بوتشر ، ص ١٣٩) . وإن الإيقاع ، ذلك الغائب تماما عن الدراما الحديثة ، منظومة أو منثورة ، والذى يبذل شراح شكسبير أقصى ما فى وسعهم من أجل إخفائه ، هو الذى يجعل ماسين وشارلى شابلن ممثلين عظيمين ، ويجعل شعوذة راستلى أقدر على التطهير من أداء لمسرحية بيت دمية . أما عن التطهير فينبغى أن نتذكر أن أرسطو لم يكن متعودا على العروض الدرامية إلا فى شكل إيقاعى ، وأنه بالتالى لم يكن مطالبا بأن يحدد إلى أى مدى يمكن تحقيق التطهير بالدلالة المعنوية أو الذهنية للمسرحية دون شكلها المنظوم وإلقائها الأمثل .

لقد كانت الدراما فى الأصل طقسية . والطقس - إذ يتكون من مجموعة من الحركات المتكررة - هو رقصة أساسا . ومما يؤسف له أن دكتور و . و . أ . أويسترلى الذى كتب دراسة ممتازة عن الرقصات الدينية البدائية * ، لم يتبع الرقص إلى

(*) «الرقصة المقدسة » تأليف و و أو يسترلى (مطبعة جامعة كمبردج - ٨ شلنات ، ٦ بنسات) .

الدراما. ومما يؤسف له أيضا أنه يقع في شرك التفسير العام ، بأن يصوغ أسبابا قابلة للفهم لرقص الراقص البدائي . يقول :

« ونحن نذهب إذن إلى إن أصل الرقصة المقدسة كان رغبة الإنسان الباكر فى محاكاة ما تصور أنه خصائص القوى فوق الطبيعية . من الممكن ، بدرجة مساوية ، أن نؤكد أن الرجل البدائى كان يتصرف بطريقة معينة ثم وجد سببا لذلك . إن الشخص الفارغ من المشاغل ، إذ يجد طبلة ، قد تتملكه رغبة فى قرعها . بيد أنه ما لم يكن أحمق ، فإنه لن يتمكن من الاستمرار فى قرعها ، وبذلك يرضى حاجة (أكثر مما هى « رغبة ») ، دون أن يجد سببا لعمل ذلك . إن السبب قد يكون هو الجفاف الذى طال أمده . وسيجد الجيل التالى أو الحضارة التالية سببا أكثر إقناعا لقرع الطبلة . إن شكسبير وراسين – أو بالأحرى التطورات التى أفضت إليهما – قد وجد ، كلاهما ، سببا خاصاً به . ويمكن تقسيم هذه الأسباب إلى مأساة وملهاة . وما زالت لدينا أسباب مشابهة ، ولكننا قد فقدنا الطبلة .

ويتمان وتنسون

(١٩٢٦)

[نشرت فى مجلة «ذانيشان آند أثنيوم» ١٨ ديسمبر ١٩٢٦]

ويتمان : تفسير سردى   تأليف إمورى هولواى .

ليس هذا الكتاب بحال من الأحوال فحصا نقديا لعمل ويتمان . وليس لديه ما يقوله - شكرا لله - عن تأثير ويتمان فى الشعر الحر Vers libre والشعر الأمريكى المعاصر . وهو يلوذ بالصمت حول مكانة ويتمان الحالية فى الأدب الأمريكى . لقد كان مستر ڤان ويك بروكس خليقا أن يجعل من هذا الموضوع مناسبة لمرثية ، وكان مستر منكن خليقا أن يجعل منه مناسبة لخطبة لاذعة عن الديمقراطية . فموضوع المستر هولواى هو « ويتمان الرجل » وبيئته ، وهو يقتصر على هذا الموضوع الذى يعالجه ، والكتاب مكتوب بأسلوب لا تفنن فيه ينتهى بالإبهاج وفى نهاية الأمر نفكر فى كل الأشياء التى كان يمكن للكتاب أن يكونها ، ولم يكنها ، ونتقدم إلى المؤلف بالشكر . إنه ، فيما أظن ، سيرة لويتمان فى مثل جودة أى سيرة كتبت ، أو يحتمل أن تكون . ذلك لأنه يجعلنا ندرك (وأنا واثق أن هذا تذكار لامتيازه) أن التذوق النقدى لشعر ويتمان ينبغى أن يدخل فى حسبانه المكان والزمان . وهذا ما يفعله الكتاب دون إدعاء بأنه يقوم بأى تقييم نقدى . إنه كتاب متواضع وفعال .

بديهى أن الزمان هو تلك الفترة من التاريخ الأمريكى المعروف لقراء رواية **مارتن تشزلويت** . ولدى أغلب الأوربيين - فيما أتخيل - فهذا زمان لا يكاد يكون له وجود : بمعنى أنه مختلف عن فترة المستعمرات (التى قد يكون لنا أن نقول إنها انتهت فى ١٨٢٩ بهزيمة آدمز أمام جاكسون) من ناحية ، وعن عصر الجاز من ناحية أخرى أما حين يتصل الأمر بويتمان فينبغى أن ندرك أن عصره كان عصرا له طابع خاص به ، وعصرا كان من الممكن فيه اعتناق أفكار معينة وأوهام كثيرة غير قابلة لأن يذاد عنها الآن . والآن فقد كان ويتمان (وهذا ما يوضحه كتاب مستر هولواى على نحو غزير) رجلا ذا رسالة ، حتى لو كانت تلك الرسالة قد شوهت على نحو سيىء عند نقلها . لقد كان مهتما بما يريد أن يقوله ولم يكن ينظر إلى نفسه على أنه فى المحل الأول - مبتكر تكنيك جديد للنظم . ينبغى أن توضع « رسالته » فى الحسبان . وإنها لرسالة بالغة الاختلاف عن رسالة مستر كارل ساندبرج .

إن عالم الرحلة إلى أمريكا فى رواية **مارتن تشزلويت** هوهو كان دكنز يعرف - على أحسن نحو - كيف يلوح ، أما ويتمان فكان يعرف ملمسه . وثمة تواز آخر شائق . لقد ظهر ديوان **أوراق العشب** فى ١٨٥٦ وديوان **أزهار الشر** Fleurs du mal فى ١٨٥٧ فهل كان يسع أى عصر أن ينتج أوراقا وأزهارا أكثر تنافرا من هذين الديوانين ؟ ينبغى أن نلاحظ أوجه التضاد بينهما . ولكن ربما كان الأهم من هذه التناقضات أن نلاحظ الشبه بين ويتمان وأستاذ آخر ، ظل دائما يعترف بعظمته ويقر دائما - على نحو سخى - بتبريزه - وهو تنسون . ثمة شبه أساسى بين أفكار الرجلين ، أو بالأحرى بين علاقات أفكار كل منهما بزمانه ومكانه ، بين الطرق التى كان كل منهما يعتنق بها أفكاره كان كلاهما أمير شعراء مطبوعا . بديهى أن ويتمان قد حارب بشدة ضد الرشوة وضد عبودية الصحافة وضد الرق وضد المشروبات الكحولية (وأجرؤ على القول إن تنسون كان خليقا أن يفعل ذلك لو أنه كان فى الظروف نفسها) ولكنه كان - من حيث الأساس - راضيا ، وراضيا أكثر من اللازم ، عن الأشياء بوضعها الحالى . إن عماله ورواده (وفى ذلك التاريخ كانوا جميعا عمالا وروادا أنجلو - سكسونيين أو على الأقل من شمال أوربا) هم النظير للرجل الانجليزى عريض المنكبين عند تنسون ، الرجل الذى يسخر منه أرنولد . واستبشاع ويتمان لطغيان الملكية فى أوربا هو النظير لتعليق تنسون على ثورات السياسة الفرنسية . إنها « ليست أخطر شأنا من حبس تلميذ . » وعلى الوجه المقابل كان بودلير شخصا غير لطيف . قلما يرضى عن أى شىء وقد كتب « أشعر بالملل فى فرنسا خاصة لأن كل إنسان هناك يشبه فولتير »

je ménnuie en France ou tout le monde resemble à Voltaire

ولست أريد أن أوحى بأن كل سخط مقدس ، أو أن كل إيمان بأن النفس على صواب مكروه . وعلى العكس من ذلك ، فقد جعل كل من تنسون وويتمان الرضاء شيئا يكاد يكون جليلا . وهو لا يحظى بأحسن جانب من شعرهما ، ولو لم يكن لأيهما مزيد منه ، لما ظل أيهما شاعرا عظيما . ولكن ويتمان ينجح فى أن يجعل من أمريكا كما كانت ، كما جعل تنسون من إنجلترا كما كانت ، شيئا كبيرا ذا دلالة ، وأنت لا تستطيع أن تقول تماما إن أيهما كان مخدوعا ، ولا تستطيع البتة أن تقول إن أيهما كان مفتقرا إلى الإخلاص أو ضحية نفاق شعبى . لقد كانا يتمتعان بالقدرة - وربما كان ويتمان يتمتع بها على نحو أوفر من تنسون - على تحويل الواقعى إلى مثالى كانت لدى ويتمان رغبات الجسد العادية ، ولم تكن هناك - بالنسبة له - هوة بين ما هو واقعى وما هو مثالى ، كتلك التى انفتحت أمام عينى بودلير المرتعبتين ولكن هذا ،

بالإضافة إلى « صراحته » عن الجنس ، التى إما أن يمجد من أجلها أو يلام لوما هادئا ، لم يكونا نابعين من أى أمانة خاصة أو وضوح رؤية ، وإنما كانا ينبعان مما يمكن أن يسمى إما إضفاء للمثل الأعلى أو ملكة فى الايهام ، طبقا لما نميل إلى أن نظنه . وليس هناك ، من الناحية الأساسية ، اختلاف بين صراحة ويتمان وحساسية تنسون من حيث علاقتها بالرأى العام فى عصرهما . وقد كان تنسون يحب الملوك ، وويتمان يحب رؤساء الجمهوريات . لقد كان كلاهما محافظين أكثر منهما رجعيين أو ثوريين ، بمعنى أنهما كانا يؤمنان صراحة بالتقدم ويؤمنان ضمنا بأن التقدم يتكون من بقاء الأشياء على ما هى عليه .

ولو كان هذا هو كل ما يزكى ويتمان لكان قدرا كبيرا ، ولظل ممثلا عظيما لأمريكا ، ولكن – بالتأكيد – ما كان يعود لأمريكا وجود . إنها ليست أمريكا مستر سكوت فترجرالد أو مستر دوس باسوس أو مستر همنجواى – إذا ذكرنا بعضا من أكثر الكتاب الأمريكيين المعاصرين تشويقا . وإذا كان لى أن أعقد مقارنة أخرى ، فسأعقدها مع هوجو . فمن تحت كل الخطب ثمة نغمة أخرى . ومن وراء كل الأوهام ثمة رؤيا أخرى . وعندما يتحدث ويتمان عن الزنابق أو عن الطائر المحاكى ، تتساقط نظرياته ومعتقداته كتعلة لا حاجة بنا إليها .

مستر ج . م . روبرتسون وشكسبير

(١٩٢٦)

[نشرت فى مجلة «ذانيشان آند أثينيوم» ١٨ ديسمبر ١٩٢٦]

سيدى – لم أكن على ذكر من مساهمة « كابا » فى حفلة عيد ميلاد مستر ج . م . روبرتسون إلى أن قرأت رسالة مستر ميدلتون مرى فى « ذانيشان » الصادرة فى ٤ ديسمبر . وإذا لم يكن أوان التدخل قد فات ، فإنه ليسرنى أن أعبر عن موافقتى القلبية على احتجاج مستر مرى بأن تعليق « كابا » الأصلى يلوح أنه قد صدرعن ذوق لا مبال باختيار المناسبة ، ولكنه الآن يدفع بالجدل وراء حدود سخريته من مستر روبرتسون . والحق أن برنامج « كابا » يلوح أنه يستعبد طردا من المعبد الشكسبيرى لحشرات لا قيمة لها كالأستاذ بولارد والأستاذ دوفر ولسون وكل من حاول أن يوضح أياً من مشكلات تلك الفترة المحيرة .

ولست أدعى أن لى « خبرة خبير » بأكثر مما يدعى « كابا » ، ولكنى على الأقل قد درست هذه المشكلات . وأنا أكتب كناقد أدبى، وجه – مثل مستر مرى – بعض الاهتمام لهذه الفترة من الأدب الانجليزى . وإنى لعلى اقتناع بأنه ما من ناقد أدبى معنى بهذه الفترة اليوم يهمل عمل دارسين كأولئك الذين ذكرتهم . « و« كابا » ، من ناحية أخرى ، محافظ حقيقى : فهو يحب أن تظل الأمور على ما هى عليه . ومعنى هذا أننا مادمنا لا نستطيع أن نثبت بما يرضيه من المسئول عن تيتوس أندرونيكوس فإنه يجمل بنا أن نستمر فى إلحاق الخزى باسم شكسبير وذلك بنسبة هذه المسرحية إليه . قد يكون لدى « كابا » من الأسباب ما يجعله يرضى بالاب « غريزته الجمالية » . ولكنى أرفض أن أسلم نفسى لرحمة « الغريزة الجمالية » لكولردج الذى يستطيع أن يتكلم – بذلاقة لسان – عن « رتشارد الثانى » و« رتشارد الثالث » دون أن يذكر اسم مارلو .

المخلص

ت . س . إليوت

٦ ديسمبر ١٩٢٦

شارلستون ، هي ! هي !

(١٩٢٧)

[نشرت في مجلة «ذانيشان آند أثينيوم» ٢٩ يناير ١٩٢٧]

مستقبل المستقبلية . لجون رودكر (كيجان بول ، ٢ شلن ، ٦ بنسات)

الإنشاء من حيث هو شرح لجرترود ستين (مقالات هوجارث – مطبعة هوجارث ٢ شلن ، ٦ بنسات)

يومونا أو مستقبل الإنجليزية لبازل دى سلنكور (كيجان بول – ٢ شلن ، ٦ بنسات ،

شعارات وكلام فارغ لروز ماكولى (مقالات هوجارث – مطبعة هوجارث – ٢ شلن) .

إن الاهتمام بـ « المستقبل » من أعراض اللا أخلاقية والضعف . والسادة كيجان جديرون بالحمد على إصدارهم سلسلة من الكتيبات التى تكشف عن هذا الضعف المعاصر كشفا كاملا . إننا – رسميا على الأقل – ممنوعون من استشارة الهاتف الإلهى ومن وضع خرائط الطوالع فى توتنام كورت رود ولكننا قادرون على التحديق فى المستقبل من طريق تلك السلسلة اللامعة من الكتيبات التى تدعى « اليوم والغد » . وهذه الكتب ، حتما ، متفاوتة فى تشويقها ، ولكن السلسلة ستشكل وثيقة ثمينة عن العصر الحاضر . ثمة ، بطبيعة الحال ، مستقبلان : فثمة مستقبل الحاضر ، المستقبل الذى نعكف عليه عادة ، وثمة مستقبل المستقبل ، المستقبل الواقع وراء مدى قوتنا ، مستقبل حلم الخادمة بالزواج . وهذا الأخير هو المستقبل الذى تعنى به هذه السلسلة .

إن مستر بازل دى سلنكور يلوح أنه تحيره إمكانات اللغة . وعلى حين أن مس ماكولى ، إذ تثبت عينها على بضعه من التقليديات الأكثر تقليدية فى الكلام الراهن ، مثل « ده مش عدل » ، تهيىء لنا نصف ساعة مبهجة من التفاهة المسلية ، فإن مستر دى سلنكور يحتال ، فى نصف الساعة المخصصة له ، على أن يساويها تفاهة وإن لم يكن له نصف قدرتها على التسلية . ويتمنى المرء ، بالتأكيد ، لو أن مستر دى سلنكور ، قبل أن يعقد جبينه حول مستقبل الانجليزية ، فكر فى الحاضر أكثر قليلا . إنه يقول فى ص ٧ : « إنه (لاحظ الضمير غير الشخصى) لما يقبل التخمين بداهة ، أنها (اللغة

) قد يحل شيء محلها يوما ما ، وان البشر قد يتعلمون كيف ينقلون معانيهم من طريق نوع من النجوى على البعد متحكم فيه ... » إلخ . إن عبارة « نوع من » عبارة لا ينبغى استخدامها إلا عند اليأس ، وعبارة « ينقلون من طريق النجوى على البعد » جديدة علىّ . بيد أن ثمة جواهر أكثر لمعانا من هذه . إن نوعية أسلوب مستر دى سلنكور يمكن الحكم عليها مما يأتى .

« ما الذى نريد ، إذن ، أن نكونه ؟ من القضايا الأساسية أن ... اللغة فرع من شجرة الحياة ... مجرد مبتدىء .... ما مستقبل اللغة الانجليزية ؟ إن المشكلة تطورية ... فكل امرىء يشعر لدى تشوسر بعدم التحفظ المرح للشباب ، ولدى هاردى باستبصار الشيخوخة الجاد ... درب فرعى معزول ... وفى الكلتية ، برقتها وفتنتها الجامحة ، نشعر بالجبل والوادى ، بالصخور والمطر ، وفى الحروف المتحركة اللينة للغة الإيطالية بزرقة البحر المتوسط وسماواته التى لا تخيم عليها سحب ... إن الفرنسيين يسمون الحب amour ... الملمح البارز فى عصرنا » .

لقد كان يجمل بمس ماكولى أن تضع كتاب مستر دى سلنكور أمامها وهى تكتب كتبيها .

وقد قدم مستر رودكر قطعة من التنبؤ أكثر تشويقا . فهو من ناحية يكتب بأسلوب حى مقبول ، وتفكيره متأثر فيما يبدو بمستر وندام لويس وت . إ . هيوم (وهو مايسرنا أن نكتشفه) . ويلوح أن تركيب الجمل عنده متأثر على نحو جذاب ، بطريقة مستر جويس الثالثة . إن مستر رودكر متمش مع آخر لحظة ، إذا كان هناك من هو كذلك . ونشعر أنه يعرف كل شيء عن الهورومات و و . هـ . ريفرز والمنغولى فى وسطنا ، وقد أنجز مأثرة ملحوظة فى الكتابة عن موضوع غامض كهذا ، وكتب اثنتين وتسعين صفحة شائقة على نحو بالغ . كلما كان كتاب من الكتب قصيرا ، صعب تلخيصه . ولكن يلوح أن مستر رودكر يظن ، باختصار ، أن مستقبل الأدب يكمن فى اتجاهين : فى خط « بليك ومالارميه وروسل ، ونمو كل هذه الصفات التى دعوناها خفة عقلية» ، والآخر هو خط « جلال الأحشاء ، كما عند تشيكوف ودوستويفسكى » أو ، إذا صغنا الأمر على نحو فج (إذا كان فهمى له صائبا) ، اتجاه التجريد (« الشعر الخالص ») ومن ناحية أخرى فحص ما تحت الشعور . والآن فإنه يلوح لى أن مستر رودكر قد ارتكب غلطة واحدة فقط ، إذا كان مخطئا ، وهى التوحيد بين المستقبل العام والحاضر فى عصره . يلوح أنه يظن أننا « سنغدو أكثر رهافة ، وستغدو قرون استشعارنا العصبية واعية ، على نحو أكثر دقة ، بذبذبات جديدة » إلخ .. فمن ناحية ، سوف ننتج هيكلا من مالا رميهات فائقين ، من أجل جمهور أصغر فأصغر . ومن

ناحية أخرى ، سيكون لدينا أدب شعبى - إذا كان أدبا - من أجل روسيا متأمركة تماما ، وأمريكا مصطبغة بالطابع الروسى على نحو متزايد . أما عن الأمر الأول ، فإن مستر رودكر يسوق عبارة من عمل كاتب أمريكى بارع ، هو مستر إستلين كمنجز :

« وكالعادة ، لم أعثر عليه فى المقاهى ، الجو الأكثر فسقا لشارع يفرض من فوق نقصا مخدرا على الهجرات على نحو ما نجد الشفق - تلقائيا بالملل المحتوم لعاملات المحال الـ flanging يقدم مجهزا ، على نحو لا شخصى ، مفتاحا أولا ناعما لمظانه التى لا حصر لها » .

ويظن أن هذا قد يساعدنا « فى بحثنا عن لغة الخلف » إن لغة مستر كمنجز تلوح لى ، على نحو أكثر يقينا ، لغة الحاضر أكثر مما هى لغة المستقبل . فأى مسوغ للاعتقاد بأن حساسيتنا ستغدو أكثر « تعقيداً » ورهافة ؟ ومرة أخرى ، أليس ثمة حد لإمكانات « المكننة » ؟ إنى ميال إلى أن أتساءل (كاشفا نفسى ، مثلما فعل مستر رودكر) عما إذا كان تراكب بناء الجملة يتضمن دائما تعقدا فى الفكر أو الحساسية ، وما إذا كان فكر المستقبل وحساسيته قد لا يغدوان أبسط ، وبالتأكيد أشد فجاجة ، من فكر الحاضر وحساسيته ، وما إذا كان التعقيد التالى للحياة لا يجلب معه تبسيطا للحساسية ، أكثر مما هو العكس ، وما إذا كانت النبوءات فى صف مس ستين وصاحب « إنى عائد ياشارلستون إلى شارلستون » أكثر مما ستكون فى صف مستر كمنجز أو مستر د . هـ . لورنس ؟ ثمة شىء منذر بالسوء ، على وجه الدقة ، فى مس ستين . إن كتبها التى تبلغ « حوالى ألف صفحة » قد تظل - وستظل - غير مقروءة . ولكن مس ستين ستحدث متاعب لنا على نفس النحو . وفى هذه المقالة الصادرة عن مطبعة هوجارث ، فى تسع وخمسين صفحة ، تنقسم الذرة . إنى أتفق تماما مع مستر رودكر فى ملاحظاته عن مس ستين . أضف إلى ذلك أن عملها ليس محسنا ، وليس مسليا ، وليس شائقا ، وليس مفيدا لعقل المرء ، بيد أن لإيقاعاته قدرة تنويمية فريدة ، لم نلتق بها من قبل . وإن له صلة بالساكسوفون . ولئن كان هذا ينتمى إلى المستقبل ، فإنه مستقبل - كما هو محتمل جدا - برابرة . بيد أن هذا هو المستقبل الذى لا يجمل بنا أن نهتم به .

مشكلات السونيتات الشكسبيرية

(١٩٢٧)

[نشرت فى مجلة «ذانيشان آند أثينيوم» ١٢ فبراير ١٩٢٧]

مشكلات السونيتات الشكسبيرية . تأليف ج . م روبرتسن (راوتلدج ، ١٥ شلنا)

إن أى شخص لا يملك سوى معرفة أدبية عادية بالموضوع الذى يعد مستر روبرتسن أحد خبرائه القلائل ، قد يفتقر له أن يصطنع نغمة أشد شخصية بعض الشىء ، فى مراجعته كتابه ، مما هو ملائم لأنداده . إن النقد المفصل لنظريات مستر روبرتسن – النقد الذى يمكن أن يشوق صاحبها – لا يمكن أن يقوم به غير واحد من نصف دزينة متخصصين آخرين . ورجل الأدب العادى ، حتى إذا كان له اهتمام خاص بالفترة والموضوع ، ليس من حقه أن يكون ذا رأى إلا على وجه التقريب ولكن موافقته أو مخالفته العامة قد يكون لها بعض الوزن .

وأعترف أنى قد ظللت دائما أوافق (على وجه التقريب) على « تفكيك » مستر روبرتسن لأعمال شكسبير ، رغم أنى قد أضع موضع التساؤل أو على الأقل أعجب من الدقة التى يتعرف بها – هو وغيره من المتخصصين فى النقد الشكسبيرى النصى – على السطور سطرا سطرا ، وإنى لميال إلى أن أتقبل نظريته العامة فى السونيتات أيضا .

إن نظرية مستر روبرتسن بسيطة ، وهى بارعة وإن لم تكن مثيرة ، وممكنة تماما حسب العادات الغريبة للناشرين فى العصور التيودورية . ومن المحقق أن تؤثر فى أى إنسان لم يكن متأكدا قط لا من أن السونيتات واردة جميعا بالترتيب التصحيح ، ولا من أن المائة وستا وعشرين سونيتة بأكملها هى فى الواقع سلسلة ، ولا من أنها كلها من نظم نفس الرجل . اسمح بإحدى هذه الشكوك ، وستسمح بسواها ، فالبديل الواحد الراسخ لنظرية مستر روبرتسن هو الذهاب إلى أن السونيتات كلها من نظم شكسبير ، وأنها كتبت متتابعة وأنها جميعا تشير إلى ذات الخبرة أو سلسلة الخبرات ، ولكن صدق سونيتات معينة قد وضع بالفعل موضع الشك ، ووضع الترتيب موضع الشك ، وأكد بالفعل أنها لا تشكل حلقة واحدة وإنما عدة حلقات ، وأنها ليست جميعا موجهة إلى نفس الشخص . وثمة أسباب طيبة – تجدها معروضة فى كتاب مستر

روبرتسن – للاعتقاد بأنها كتبت على فترات ، عبر مدة طويلة من الزمن . وعلى ذلك فالطريق مفتوح أمام نظرية مستر روبرتسن .

إن مستر روبرتسن يشرح آراءه ، كما يجمل بنا أن نتوقع ، بكبير تفصيل (مع كشاف مفيد لذكره كل سونيته) ويسترجع أغلب آراء أسلافه ومعاصريه ، وليس لدى فراغ ولا كفاية لاستئناف هذا كله . والنتيجة التى يتأدى إليها هى باختصار كما يلى : إن السونيتات السبع عشرة الأولى قد كتبها شكسبير فى تاريخ باكر ، لتقدمها إلى ساوثمبتون الشاب أمه وقد تلقى شكسبير هذا التكليف ، بوساطة مستر (سير) وليم هارفى ، الزوج الثالث لأم ساوثمبتون ، ونقلها فى ألبوم ثورب (الناشر) الذى كان فيما بعد ، وبين حين وآخر، يضيف سونيتات أخرى (هى التى تعجبه ، فيما يبدو) وفى نهاية المطاف نشر المجلد بأكمله تحت عنوان « سونيتات شكسبير » مهديا الكتاب إلى هرفى (مستر و . هـ .) الذى كتبت المجموعة الأولى من السونيتات تقديرا لجهوده ، وربما بإيحاء منه . أما عن البقية فإن بعضها من نظم شكسبير ، والبعض الآخر ليس كذلك . ومن بين تلك التى نظمها شكسبير ، فإن بعضها هين الشأن والبعض حميم ، والبعض مبكر ، والبعض متأخر . ولكنها تلمع إلى عدة خبرات وأحوال نفسية .

وهذا الحل ثورى ومتواضع فى آن واحد فهو يتخلص على الفور من النظريات الأكثر إثارة أو اعتماداً على القيل والقال أو متاجرة بالأسرار . وفى الوقت ذاته يترك لشكسبير غالبية خيراً السونيتات (ولك الحرية فى أن تختلف معه حول كثير من السونيتات المفردة – رغم أنى شخصيا لست خليقا أن أغامر بأن أختلف معه حول أكثر من مجموعة بالغة القلة – فإذا كنت تعتز بأن تنسب إلى شكسبير أبياتا من نوع :

إن زهرة الصيف عذبة فى نظر الصيف

رغم أنها ، فى نظر ذاتها ، لا تعدو أن تحيا وتموت

وسعك آن تفعل ذلك ، دون أن ترفض دعوى مستر روبرتسن) وتترك له رفعة سره وخصوصيته

إن مستر روبرتسن لا يحاول أن يتعرف على هوية السيدة السمراء، أو على الصديق (رغم أنه يتمسك بتشابمان ، باعتباره الشاعر المنافس) وثمة نقطتان ينبغى على الناقد الأدبى أن يؤيد فيهما الناقد النصى . تكتمه حول عنصر « الترجمة الذاتية » واعتماده على نصوص أسلوبية مضبوطة ، أكثر مما يعتمد على الحماس .

وبالنسبة للنقطة الأولى ، أعتقد أن الخبرة لدى الشاعر أمر بالغ الاختلاف عن

الخبرة لدى سمسار بيوت . إن قصة غرامية ناجحة أو مهلكة قد تكون استثمارا ناجحا أو سيئا . ولكنها لاتستطيع - دون خبرات أخرى عديدة غريبة ، لايقدر عليها الرجل العادى - أن تولد شعراً جيدا . وعموما ، لا يخطىء الجمهور قدر خطئه عندما يحل شفرات معنى القصائد حسب « خبرة » ما . إن قصيدة فاتنة قد يلوح أنها سجل لخبرة معينة قد تكون من عمل رجل لم يمر قط بتلك الخبرة . والقصيدة التى هى سجل خبرة معينة قد لا تحمل أثرا لتلك الخبرة أو لأى خبرة أخرى . وفى صدد الشعر الجيد ، فإن الجمهور (وهو يشمل فى كثير من الأحيان النقاد والخبراء) يكون عادة مخطئا تمام الخطأ : فالخبرة التى يراها وراء القصيدة هى خبرتها الخاصة وليست خبرة الشاعر. ولست أقول إن الشعر ليس « ترجمة ذاتية » ، ولكن هذه الترجمة الذاتية قد كتبها أجنبى ، بلغة أجنبية ، ولا يمكن قط ترجمتها .

أما عن النقطة الثانية ، فمن المحتمل أنه عندما يحاول مجرد ناقد أدبى أن يعزو قصيدة إلى مؤلف ، على أساس « شعوره » ، فإنه سيتنكب سواء السبيل بالتأكيد . إن الشعراء والنقاد المدربين ذوى الحساسية الاستثنائية ، قد يكونون خير حكام على القيمة ولكن ليس على نسبة التأليف إلى صاحبه . وكلما عظم الشعر ، قل ما يبدو من انتمائه إلى الفرد الذى كتبه . إن الفرق بينهما أشبه بالفرق بين علم النفس ومعنى تقرير . وحتى إذا اختلفنا فى الرأى أحيانا ، فإننا نحسن صنعا عموما بأن نثق فى اختيارات مستر روبرتسن . لقد كتب ناقد فنى معروف - نسيت الآن اسمه - رسالة شائقة ليبين أننا فى محاولتنا نسبة تصوير صاحبه غير معروف ، يجدر بنا أن نفحص - على أشد الأنحاء عناية الأجزاء التى رسمها الفنان بأقل قدر من العناية - ومن المحتمل أن تكون هى الأذنين . ومستر روبرتسن على استعداد لتجشم مشقة النظر إلى الأذنين . فليختلف فى التفاصيل مع مستر روبرتسن من يملكون عدته ومرانه . ولكن كتابه مهم ، بدرجة مساوية ، لمن ليسوا كفاء ذلك ، ولكنهم مهتمون بشعر شكسبير . إن كتابه لا غنى عنه : ومن المحقق أنه خير مناقشة للموضوع قرأتها . يقول فى النهاية ، خالطا بين استعاراته على نحو مسل . « فلندع السونيتات تقف على قدميها ، كما تستطيع أن تفعل ، عندما نجتث ما هو أعرج ، وما هو مترنح وما هو أعمى » .

من « إسرافيل » (١٩٢٧)

[من مقالة نشرت فى مجلة «ذانيشان آند أثينيوم» ٢١ مايو ١٩٢٧]

إسرافيل : حياة إدجار آلان بو وعصره . تأليف هارفى آلن ، ٢ ج (برنتانو) جنيهان وشلنان) .

قصائد ومتفرقات من إدجار آلان بو . حررها ر. بريملى جونسون . **حكايات السر** تأليف إدجار آلان بو (مطبعة جامعة أكسفورد : ٣ شلنات و ٦ بنسات لكل كتاب) .

لقد كتب مستر هارفى آلن جزء ين كبيرين بعدة هوامش وصور وملاحق . ولم أطلع على كتابين أو ثلاثة كتب حديثة عن بو - من بينها كتاب من تأليف جوزيف ودكرتش - ولكن لا يكاد يكون من المحتمل أن يشتمل أى منها على وقائع أكثر مما يشتمل عليه هذا الكتاب . ما من واقعة عن رجل من طراز بو تافهة تماما ؛ ويلوح أن مستر آلن قد عثر على عدد من الوقائع الجديدة : فهو ثقة فيما يتصل بأخى بو : هنرى ، وقد تمثل أوراق إليس وآلان ، وإنه ليعيد طبع وصيتى وليم جالت وجون آلان . وكل هذه المواد جديرة بالحفظ ، ولكن مستر آلن لاييسر على القراء فرز المهم من الأقل أهمية . والأقل من ذلك جدارة بالغفران - وإن لم يكن نادرا بين كتاب السيرة المتحمسين المنغمسين فى موضوعهم - هو أننا نجد من العسير أن نفصل المعلومات عما يمكن تسميته - تلطفا فى التعبير - إعادة بناء . هاك فقرة تصف أول لقاء بين بو - وهو صبى صغير - والسيدة المخاطبة فى قصيدة « إلى هيلين » .

تنسون ووتمان (١٩٢٧)

[نشرت فى مجلة «ذانيشان آند أثينيوم» ٤ يونيه ١٩٢٧]

يعبر مستر مكنلتى عن دهشته من مقارنتى بين وتمان وتنسون . هل لى أن أؤكد له أنى أردت بهذه المقارنة أن تكون جادة تماما ؟ ولئن رجع إلى عدد سابق من « ذانيشان » (الأمة) ، راجعت فيه سيرة حديثة لوتمان ، لوجدنى أؤكد نفس الرأى بتفصيل أكبر . وإنى لأود أن أذكره أولاً بأن وتمان كان معجبا بتنسون إلى غير حد تقريباً ، وثانيا أود أن أقول مرة أخرى إن اتجاهات وتمان وتنسون إزاء المجتمع الذى كانا يعيشان فيه متوازية على نحو وثيق . إنى أوافق تماما على أن نظم تنسون « خامل

« ولكنى بحيث أؤكد أن ملكات وتمان كانت من نفس النوع تماما . لقد كان فى رأيى أستاذا للنظم عظيما ، وإن يكن أقل جدارة بالاعتماد عليه من تنسون . والحق أنه إنما يستحق أن يذكر كناظم ، لأن ذكاءه كان ، يقينا ، أدنى من ذكاء تنسون . وأفكاره السياسية والاجتماعية والدينية والأخلاقية لا يؤبه لها .

صوفية بليك (١٩٢٧)

[نشرت فى مجلة «ذانيشان آند أثينيوم» ١٧ سبتمبر ١٩٢٧]

شعر وليم بليك ونثره ، تحرير جفرى كينيز ، كاملا فى جزء واحد مطبعة ننستش .

قران النعيم والجحيم . تأليف وليم بليك . طبعة صورة طبق الأصل كاملة الألوان (دنت) .

حياة وليم بليك . تأليف موناولسن . طبعة محدودة ١٤٨ نسخة (مطبعة ننستش) .

مدخل إلى دراسة بليك . تأليف ماكس بلاومان (دنت) .

رسوم وليم بليك بالقلم الرصاص . تحرير جفرى كينيز (طبعة محدودة ١٥٥٠ نسخة – مطبعة ننتستش) .

صوفية وليم بليك تأليف هيلين هوايت (مطبعة جامعة وسكونسن ، مادسن) .

لئن لم نكن قد كونّا رأيا فى بليك بعد ، إنه لم يعد لنا عذر فى ألا نفعل ذلك . وقد ضغط مستر كينيز طبعته الكبيرة الصادرة فى ١٩٢٥ فى جزء واحد ، ليس ملائم الحجم فحسب ، بل ملائم السعر أيضا ، وقد أخرجته مطبعة ننستش فى صورة جميلة وعملية فى آن واحد . وإن ١١٥٢ صفحة من الورق الهندى باثنى عشر شلنا وستة بنسات لزهيدة الثمن جدا . وقد حذفت القراءات المتنوعة ، ولكن لا ريب فى أن لدينا الآن ما سوف يظل النص المتفق عليه ، والأكثر من ذلك هو أن السفر سيعرف قراء كثيرين بأجزاء من عمل بليك تكاد تكون مجهولة . وفى نثره المتفرق والهوامش ومراسلاته ثمة الكثير مما هو عظيم التشويق ، وثمة الشذرة « البيكوكية » المبهجة والمدهشة على نحو كامل ، « جزيرة القمر » . كذلك أخرجت مطبعة ننستش طبعة بالغة الفتنة من رسوم بليك ، أعدها مستر كينيز مع نص شارح . وهذا الكتاب أيضا زهيد الثمن جدا إذ يباع بخمسة وثلاثين شلنا . إن « قران النعيم والجحيم » التى أسهم فيها مستر ماكس بلاومان بمقالة – قد لا تلوح ، نسبيا ، على مثل هذا الرخص إذ تباع

بجنيه ، ولكنها ليست محلاة بالصور على نحو كامل فحسب ، بل مزخرفة بالألوان الساطعة أيضا . إنه كتاب يجمل بكل المكتبات وكل الأفراد المتحمسين أن يقرأوه . ذلك أن بليك لم يكن شاعرا ورساما فى آن واحد فحسب ، وإنما كان أيضا يخرج كتبه . ثمة رجال آخرون قد صوروا وكتبوا فى آن واحد ، أما فى حالة بليك فقد كان النشاطان نشاطا واحدا تقريبا . إنك لا تستطيع أن تقول إنه كان يرسم كتاباته أو إنه كان يقدم نصوصا لرسومه ، فقد كان يفعل كلا الأمرين فى آن واحد . وهذا أحد الأسباب فى أن بليك موضوع صعب إلى هذا الحد . فناقد بليك ينبغى أن يكون على درجة عالية من البراعة فى تكنيك النظم والنثر ، وتكنيك الرسم والتصميم واللون (وهذا هو السبب فى أنى أتناوله بشعور من التهيب) . إن « قران النعيم والجحيم » واحد من أكثر أعماله إدهاشا . كتاب يعادل فى الأهمية « هكذا تكلم زاردشت » Also Sprach Zarathustra ؛ وهنا نجده أقرب ما يكون إلى الشكل الذى أراده بليك أن يقرأ به . وما من أحد قرأه ونظر إليه فى هذه الطبعة الجديدة سوف يرغب فى قراءته فى أى طبعة غيرها .

والكتب الأخرى متنوعة التشويق ومتفاوتة القيمة . فكتاب مس ولسون « حياة » ، وقد أنجز أيضا على نحو جميل مع مختارات ممتازة من الصور ، عن دار ننستش ، كتاب مؤثر . إنه أقرب التراجم المكتوبة لحياة بليك إلى الكمال بعد ، وقد أحسنت كتابته ، وهو كتاب ملىء بالدرس . إننا قد لا نتفق دائما مع نقد مس ولسون ، ولكنها تعرف ما تتحدث عنه . وقد كتبت سيرة حقة ، ولم تحاول أن تكتب تاريخا ونقدا فى آن واحد ، وعلى ذلك فهذا كتاب سوف يحتفظ بقيمته .

و« مدخل » مستر بلاومان كتاب مخيب للآمال . ومن الأفضل أن يسمى « تصدير لمدخل إلى مدخل » لقد تحولت من صفحة إلى صفحة فى تعطش ، آملا دوما أن أدخل فى نهاية المطاف ، ولكن المدخل لم يظهر قط ، وليست المسألة هى أن مستر بلاومان لا يعرف موضوعه . بل على العكس فإنه يعرفه حق المعرفة ، وإن مقالته فى نيل « قران النعيم والجحيم » شائقة تماما . كذلك ليست المسألة هى أن مستر بلاومان متحمس أكثر مما ينبغى ، فليس بوسع المرء أن يكون متحمسا أكثر مما ينبغى . بيد أنه فى هذا الكتاب قد كان الحماس ذاته هو الموضوع بدلا من أن يكون (كما يجمل به أن يكون) نوعا من الوهج الثابت ينير أبسط تقرير للحقائق . يخلق بالحماس أن يلهم التقرير ، أما فى كتاب مستر بلاومان فإنه يحل محل التقرير . وهكذا نحصل على توكيدات جارفة على نحو جامح : «حرر بليك الفن الغربى من التمسك العبودى بالطبيعة» (ص ١٩) . لاحظ أنه لا يقول : الفن الانجليزى وإنما الفن الغربى . وللمرء أن يتوقع

أن يدعم تأكيد كهذا بنبذة عن تأثير بليك في الفن الفرنسي . ولكن المؤلف يمر بالمسألة مرور الكرام . « عندما جعل بليك الروح الإنسانية مجاله وجدها عالما لم ترسم له خرائط ولا صوى » (ص ٤٥) . فما الفرق بين رسم الخرائط وإقامة الصوى ؟ وما الذى كان الناس يحاولونه فى ألفين من السنين ؟ ربما كانوا قد رسموا خرائط وأقاموا صوى خاطئة ، ولكنهم قد بذلوا خير ما فى طوقهم . وهذا كله مما يؤسف له ، لأن مستر بلاومان قد درس موضوعه بما فيه الكفاية ، وهو ذكى بما يكفى لأن يجعله يكتب كتابا جيدا عن بليك .

إن كتاب مس هوايت إخراج أمريكي . وهو أقرب إلى أن يكون أكاديميا على نحو ساحق . بيد أنه إذا كان لابد لنا من أن نختار بين أسلوب مستر بلاومان الشعبى وأسلوب مس هوايت الجامعى ، لأيدنا هذا الأخير بقوة . هذا كتاب ذكى ، وهو أعقل وأدق تقرير لموضوعه . « صوفية » بليك . ونأمل أن تكتشفه مس هوايت كى ينشر فى هذا البلد ، حيث إن منشورات جامعة وسكونسن ليست فى متناول الأيدى كثيرا . ففى المحل الأول ، قد قامت مس هوايت بدراسة وافية للتصوف عموما وهذا يشغل القسم الأكبر من فصلين أو ثلاثة ، وقد كانت مصيبة جدا في قيامها ببحثها السباق لأنه مكنها من أن تبين أن بليك ليس متصوفا ولكنه قد كان بمستطاعها أن تؤلف كتابا منفصلا عنه . بيد أن أى إنسان لا يدرك الفروق الهائلة بين أنماط الصوفية المتنوعة يحسن صنعا بأن يقرأه .

ومبعث اهتمامنا الأساسى بالموضوع ، فى هذا السياق ، هو أننا نريد أن نكون رأيا عن قيمة « الكتب التنبؤية » بوصفها شعرا ولست على يقين من أن ثمة أى شىء اسمه « الشعر الصوفى » . فالصوفية – فى نهاية المطاف ، ومهما يكن من رأينا فيها – مهمة تستغرق كل الوقت ، وكذلك الشعر . إن آخر أنشودة من « الفردوس » -Para diso قد تكون « شعرا صوفيا » حقيقيا . وفى تلك الأنشودة يصف دانتى ، باقتصاد وتوفيق فى الكلمات ، خبرة صوفية . بيد أنه عندما توصف أنشودة وردزورث العظيمة ، التى هى – ببساطة – شعر عظيم قائم على مغالطة ، أو قصيدة كراشو « القديسة تريزا » التى هى – ببساطة – مثل فائق للتعبدى – العشقى (ولست أضمر بهذا أى لـوم للتعبدى العشقى) بأنها « صوفية » لا أستطيع أن أوافق . وتتقدم مس هوايت – على نحو بالغ الصواب – إلى مناقشة بليك كـ « صاحب رؤى » مقابل لـ « المتصوف » وكل ما تقوله ممتاز . لم يكن بليك حتى صاحب رؤى من الطبقة الأولى : فإن فى رؤاه أمية معينة ، كرؤى سودنبورج أو (دون تحامل) الموقر مستر فيل أوين ، فى صحيفة يوم الأحد ، منذ بضع سنوات خلت . أكان ، إذن ، فيلسوفا عظيما ؟ كلا ، فإنه لم يكن

يعرف بما فيه الكفاية . لقد صنع كونا ، وقلائل جدا من الناس هم الذين يسعهم ذلك . ولكن الحقيقة الماثلة فى أن هذه الملكة نادرة لا تجعلها قيمة بالضرورة . ليس من شأن أى إنسان فرد أن يصنع كونا ، وما يستطيع أى إنسان أن يصنعه على هذا النحو ليس ، فى نهاية المطاف ، فى مثل جودة أو فائدة الكون المألوف الذى نصنعه جميعا معا . وصنع ما صنعه بليك يتطلب شيئين ليسا جيدين . فكل هؤلاء الشراح – مس ولسن ومستر بلاومان ومس هوايت – قد قالوا لنا إن بليك كان وحيدا تماما، وإنه كان يفتقر إلى الاتضاع ، أو مسرفا فى الكبرياء . ، والآن فإن العزلة لا تفضى إلى التفكير الصائب ، والكبرياء (أو الافتقار إلى الاتضاع) هو ، كما نعلم ، أحد الخطايا اللاهوتية الرئيسية . إن بليك – فلسفيا – عصامى هاو – لاهوتيا – مهرطق .

ولكن هذا لا يعنى أننا نستطيع أن نتجاهل الكتب التنبؤية بوصفها شعرا ، ونقصر اهتمامنا على الأغانى ، إن مستر كينيز ومطبعة ننستش قد جعلا هذه الملاحم المروعة ممتعة عند القراءة قدر المستطاع ، وإنه ليجمل بنا أن نقرأها . لم يكن بليك رجلا فى الأغانى ورجلا آخر فى الكتب ، فإن العبقرية والإلهام مستمران . إن الكتب مليئة بالشعر ، وبشعر فاتن أيضا . ولكنها تبين ، على نحو محزن جدا ، أن العبقرية والإلهام غير كافيين للشاعر ، فلابد أن يكون ذا تعليم ، وهو مالا أعنى به اللوذعية ، وإنما نوعا من النظام العقلى والخلقى . إن الشاعرالعظيم – وحتى أعظم الشعراء – يعرف حدوده الخاصة ويعمل فى نطاقها . وقد كان جوته هو خير من قرر هذه الحقيقة . والشاعر يعلم أيضا أنه لا خير ، عند كتابة الشعر ، من محاولة أن يكون المرء أى شىء غير أن يكون شاعرا .

مستر تشسترتون (وستفنسون)

(١٩٢٧)

[نشرت فى مجلة «ذانيشان آند أثينيوم» ٣١ ديسمبر ١٩٢٧]

روبرت لويس ستفنسون . تأليف ج . ك . تشسترتون . هودر وستوتون – ٦ شلنات) .

أعترف أني قد ظللت دائما أجد أسلوب مستر تشسترتون مثيرا للحنق إلى آخر حدود الاحتمال ، رغم أني على ذكر من أنه لابد أن يكون ثمة أناس كثيرون يميلون إليه . وفى فصل من هذا الكتاب عن « أسلوب ستفنسون » يلاحظ مستر تشسترتون . « إني واحد من أولئك الأشخاص المتواضعين الذين عندهم أن المادة الأساسية للأسلوب إنما تعنى بتقديم تقرير » ، وهو ما قد يرد عليه المرء بأن المادة تعنى بالتقرير ، ولكن الأسلوب يعني بتقديمه على نحو واضح وبسيط وحسن الذوق . ومستر تشسترتون ، فى مادته ، ، معرض لتقديم تقريرات أكثر من اللازم . وهو فى أسلوبه أقرب إلى أن يعنى بإثارة الاضطراب منه إلى التوضيح ، وإلى التأثير منه إلى الاقناع . والقراء الذين من نوعى يجدون طريقته جارحة لغرورهم –لأنه يلوح دائما كمن يفترض أن ما كان قارئه يؤمن به سابقا هو – على وجه الدقة – نقيض ما يعرف مستر تشسترتون أنه حق . إن القراء الذين يميلون إلى صيغة سهلة قد يجدون هذا الاتجاه مبهجاً ، لأنه ما عليهم إلا أن يقفوا على رءوسهم كي يجدوا أنفسهم على اتفاق مع مستر تشسترتون . ولكننا لسنا جميعا منغمسين فى الجهل والتحيز والهرطقة انغماسا كاملا إلى الحد الذى يفترضه مستر تشسترتون . فافتراض أن قراء المرء فى ظلمة روحية وعقلية كلية أمر سهل ، وهو يعفى المؤلف من بذل أى مجهود عقلى كبير . وكما يظن مستر ولز أننا جميعا جاهلون تماما بالتطور ، وكما أن مستر بيلوك مقتنع بجهلنا التام بالتاريخ الأوربى ، يعتقد مستر تشسترتون أننا لم نسمع بالكاثوليكية قط ، إلا – فيما يحتمل – من خلال رواية كنجزلى « وستوارد هو ! » وما كان الأمر يهم إلى هذا الحد لو لم يكن يعنى أن كتابا مقتدرين ، كانوا خليقين أن ينتجوا عملا ذا قيمة باقية ، يغدون زائلين . ولو أنهم كانوا يكتبون لأنفسهم فى المحل الأول ، لكانوا فى الوقت ذاته يكتبون لأحسن أناس فى كل مكان ، أناس معروفين وأناس مغمورين ، دون تفرقة بين طبقة أو مجموعة .

وفى هذا الكتاب المتشعب المشتت ، وإن لم يكن غبيا على الإطلاق ، يبدد مستر تشسترتون قدرا كبيرا من الوقت . إنه معنى ، جزئيا ، بمهاجمة ضروب من سوء الفهم لم نسمع بها ، ولااهتمام لنا بها ، وأثناء هذه العملية يقدم بعض ضروب سوء فهم .. جديدة خاصة به . وهو يبدد قدرا كبيرا من الوقت فى الاعتراض قائلا إن ستفنسون لم يكن على نحو ما كانته « التسعينيات » فقد كانت انحلالية ومريضة ، على حين كان ستفنسون يبحث عن تنمية الصحة والسعادة . أما وقد افترض سوء فهم ليس من المحتمل أن نرزح تحت وطأته ، فإن مستر تشسترتون يتقدم لافتراض أننا فى عام ١٩٢٧ مازلنا شديدى الاهتمام بـ « التسعينيات » ، وإننا نشبهها بعض الشيء، وغاية الأمر أننا أسوأ . وإشارة مستر تشسترتون الرئيسية إلى الأدب المعاصر إنما هى إشارة إلى « القبعة الخضراء » . وليس من القسوة أن نقول إنه كان بوسع تشسترتون أن يقرأ شيئا أفضل – بل وأحدث .

ولئن كان لا يلوح أن مستر تشسترتون قد استثمر « ابتهاج » ستفنسون على خير نحو ، فذلك – فيما أشك ، فى حالتى – راجع ، إلى حد كبير ، إلى حقيقة مؤداها أنى أجد ابتهاج مستر تشسترتون محزنا جدا . إنه لا يلوح قديسا يشع رؤية روحية ، قدر ما يلوح أشبه بسائق أتوبيس يصفع نفسه [التماسا للدفء] فى يوم جليدى . وهو يعلق الكثير على استنقاذ ستفنسون لوجهة نظر الطفل . وبعد قصفات مستر وندام لويس الحديثة ضد الممثلين – الأطفال ، تتطلب هذه السياسة من الدعم أكثر ممامنحه مستر تشسترتون لها . إنه يقول ، على سبيل المثال ، إنه فى « الأدب المعاصر المميز ، ثمة غياب كامل تقريبا للفرح . وإنى لا أظن أن من الحق القول ، على نحو عام ، بأنه ليس طفلا بما يكفى لأن يكون « مبتهجاً » . إن طريقة مستر تشسترتون عامة أكثر مما ينبغى . فالعالم المعاصر ، بطريقة عامة أخرى ، طفولى . وهو كالطفولة فوضوى . ثمة شىء طفولى جدا فى شيكاغو ، وإنى لأجرؤ على القول بأن شيكاغو مرحة أيضا . وإنه ليسرنى جدا أن أكون مرحا ، ولكنى ما كنت آبه لأى مرح يحصل عليه لقاء التنازل عن خبرة عمرى . بديهى أن مستر تشسترتون مخطىء فى افتراضه أن بوسع المرء أن يتكلم عن مثل هذه الأمور « على نحو عام » فثمة معنى موثوق به ، ينبغى احترامه ، دُعينا به إلى أن نكون كصغار الأطفال . ويلوح أن مستر تشسترتون يظن أنه ينبغى علينا تنفيذ هذه التعليمات بسرعة وبدون جهد . ومن هنا كانت انفجارات الـ Peter - Pantheism ثقيلة الوزن ، على نحو منتظم ، لديه .

إن ما كنا نريده هو مقالة نقدية تبين أن ستفنسون كاتب ذو أهمية باقية ، ولماذا .

لم ينجز مستر تشسترتون هذه المهمة إلا جزئيا . إن لديه الكثير من التنوق والدفا ع الرجيح عن أسلوب ستفنسون ؛ وهذا الجزء من كتابه موجز وفى الصميم . وعندما يتوقف لكى يشرح وجهة نظر - كاثوليكية رومانية فى « دكتور جيكل ومستر هايد » ، يكون بالغ التشويق . وكم هى منيرة ملاحظته القائلة إنه على الرغم من أن هذه القصة تقع اسميا فى لندن ، فإنها فى الحقيقة تقع فى إدنبرة ! وعلى أية حال ، فإن ستفنسون كاتب راسخ المكانة بما يكفى لأن يجعله يظل باقيا بعد موافقة مستر تشسترتون عليه .

من « ذا منثلى كرايتريون » (١٩٢٨)

[من رسالة نشرت فى مجلة «ذانيشان آند أثينيوم» ٢١ أبريل ١٩٢٨]

خلاصة القول إن مجلة «ذاكرايتريون» (المعيار) ليست مدرسة ، وإنما هى ملتقى كتاب ، يشترك بعضهم بالتأكيد فى الكثير ، ولكن ما يشتركون فيه ليس نظرية أو عقيدة قطعية .

أما عن نقدات مستر ميور الأخرى ، فإنه ليسعدنى جدا أن ينميها بتفصيل أكبر مما تيسره حدود مراجعة كتاب - المخلص

ت س إليوت

٢٤ ميدان رسل ، لندن ، W.C.I

١٧ ابريل ١٩٢٨

نبش جثة ارتجالا

(١٩٢٨)

[نشرت فى مجلة «ذانيشان آند أثينيوم» ٧ يوليه ١٩٢٨]

جمجمة سوفت . تأليف شين لزلى (تشاتو آند ونداس)

ليست عبارة « نبش جثة ارتجالا » من اختراعى ، وإنما هى العنوان الفرعى الذى اختاره مستر لزلى لكتابه ، والكتاب ممتع جدا لدى القراءة : مشوّش ومشوش . وقد كان نقده ليكون أسهل لو أن المرء عرف لماذا كتبه مستر لزلى ولماذا آثر أن يكتبه بهذه الطريقة .إن النبش سيرة رومانسية حقا ، والجمجمة مجرد تمثال منحوت . ويشتمل الفصل الأول على إشارة إلى عالم بفراسة الدماغ ، قال بعد أن فحص جمجمة سوفت · « الفطرة على الحب الجنسى كبيرة ، والفطنة قليلة » وبعد ذلك تنزلق الجمجمة إلى مكانها المناسب . وفى الفصل التالى يخبرنا بأن حياة سوفت لن تكتب قط ، ثم يتقدم مستر لزلى لكتابتها . إن السيرة لامعة وشائقة ، ومعلوماتها حسنة على ما يبدو ، ولكن مستر لزلى لا يقربنا أكثر مما كنا من لغز سوفت الذى رسم لنفسه أن يدرسه .

ربما كان هذا راجعا جزئيا إلى أن مستر لزلى يقبل على مهمته بافتراض خاطىء . فهو يخبرنا على الغلاف المحيط بالكتاب أن « الدعوى الأساسية » للكتاب هى أن سوفت كان رجلا بلا روح . ويقدم مستر لزلى هذه الملحوظة ذاتها عند إحدى النقط داخل الكتاب وهو لا ينميها صراحة ، ولكنها إذا كانت الدعوى الأساسية بالتأكيد ، فهى عاجزة عن أن تفسر أى شىء . ولست أستطيع أن أرى ما الذى يعنيه ادعاء كهذا . قد يلاحظ كل إنسان عن شخص ما أنه « بلا روح » ولكن من المحقق أن هذه مجرد عبارة محفوظة ، ونحن نعرف كم تعنى كثيرا أو قليلا . ولكن جعل العبارة دعوى لدراسة سيرية يتضمن نظرية إما أن تكون لا هوتية أو نفسية ، ولم أسمع قط بأى نظرية من هذا القبيل . إن أغلب اللاهوت يفترض أن لكل إنسان روحا ، وبعض علم النفس يفترض أنه ليس لأحد روح ، ولكن لا يلوح أن ثمة ما يسوغ اختيار العميد سوفت عاثر الحظ لكى يستبعد . ويعتقد مستر لزلى أن سوفت ربما كان له « قلب » ، إن لم تكن له روح . وإنه ليكون أكثر إقناعا ، حقيقة ، أن تقول إن سوفت لم يكن له قلب أو لم يكن له سوى قليل قلب ، ولكنه كان ذا روح – وروح بالغة السقم .

إن هذا الاعتقاد المنمق قد يؤثر أو لا يؤثر فى نظرة مستر لزلى . والأمر الذى لا يفتَقر أكثر من هذه اللمسة من الاندفاع هو جمعه بين السرد التاريخى وطريقة القصة . ليس لكتابه اتساق « إيريل » [لأندريه موروا] وما إلى ذلك من أعمال . ومن المحقق أن مستر لزلى ليس بالغ التحمس لهذه الطريقة . إن فصله الثالث يبدأ بهذه الجملة :

« فتح سيد موربارك فى مقاطعة سرى الباب المفضى إلى مرج البولنج وحديقته . . » .

ونتوقع نوعا من السرد القصصى المعين ، أو ربما محاورة حية بين سير وليم تمبل وسوفت الشاب ، ولكن شيئا من هذا لا يحدث فمستر لزلى يترك هذا التصميم بعد جملتين ، ويعود بنا إلى الطريقة الأكثر تقليدية : طريقة وصف موربارك وسكانه ، وهى طريقة بالغة الاعتدال والعقل . من الحق أنه كثيرا ما يمتعنا بقطع من الاستبصار كهذه القطعة :

« كانت أفكار جوناثان قد قرأتها أمه . ولم تغب عنها النظرة الأشبه بنظرة ذئب فى عينه ، برغم أن حب الأم المشتعل هو الذى أبعده عن بابها » .

ولو أن الأمر بأكمله كان تخمينا أوخيالا من هذا النوع ، لوسعنا احتماله ، ولكن ثمة (كى نفى الكتاب حقه) قدرا كبيرا من المادة التاريخية الحقة ، مما يزيد من اختلاط الأمور علينا . ويقوم مستر لزلى – كما قد يكون لك أن تتوقع – بسبحة محلقة ختامية ، عندما يروح يتخيل ما كان سوفت يفكر فيه على فراش موته

« وسعه أن يرى القلعة فى كليكنى .. كان كل شىء واضحا على نحو دقيق .. ونظر مرة أخرى ورأى كونجريف منبعثا ... ومرة أخرى سقط فى النسيان وحلم الموت ...... » .

إن مستر لايتن ستريشى هو الذى يتلقى اللوم عادة ، ولكن مستر ستريشى –فى نهاية المطاف – لا يخلط بين الأمور على نحو ما يفعل مستر لزلى ، وهو يقصرخياله على الاستخدامات التاريخية المشروعة .

وثمة خاصة أخرى لمستر ستريشى يفتقر إليها مستر لزلى . إنه لأمر أساسى فى السيرة التخيلية أن يحتفظ المؤلف باتجاه متسق إزاء موضوعه . وفى حالة مستر ستريشى ، لا نستطيع أن نحدد – أو لا نستطيع أن نحدد بالسهولة التى قد نتوقعها – هذا الاتجاه - إما عموما أو نحو موضوع للسيرة بعينه ، ولكننا نشعر فورا باتساقه طوال الوقت ، سواء ملنا إلى اتجاهه أو لم نمل . وإنه لمن الصعب أن نعتقد أن لمستر لزلى أى اتجاه متسق إزاء سوفت ، إلا من حيث نظره إليه على أنه موضوع رومانسى

طيب ومن جهة النظر هذه وحدها ، نجد أن الدراسات القصيرة التي كتبها ثاكرى ومستر تشارلز ويلى ، وكلاهما متحيز ، ومن وجهات نظر متضادة ، أكثر إنارة (خاصة حين تؤخذ معا) من كتاب مستر لزلى . وعلى الرغم من كل تحيز ثاكرى ، فإن عبارته هى أكثر ما قيل عن سوفت جدارة بالبقاء : « إنه يلوح لى رجلا بالغ العظمة لدرجة أن التفكير فيه أشبه بالتفكير فى امبراطورية تسقط » .

الرقابة الجديدة (١٩٢٨)

[نشرت فى مجلة «نيشان آند أثينيوم» ١٥ سبتمبر ١٩٢٨]

سيدى – أود أن أضيف سطرا تأييدا للاحتجاج الجدير بالاعجاب الذى قدمه مستر فورستر ومسز ولف فى عددكم الأخير ، ضد سحب « بئر الوحدة » من التداول . لست أميل إلى هذا الكتاب ولكنى أوافق على أنه لا ينافى اللياقة ، ولا أرى مبررا لمنعه . وكل ما أريده هو أن أقول إنه يمكن القيام بنوع آخر من الاحتجاج أكثر تنظيما ، قبل أن يغدو من الأعراف الراسخة ممارسة منع الكتب بهذه الطرق : بمقالات فى صحف يوم الأحد .

المخلص

ت . س . إليوت

٢٤ ميدان رسل ، لندن , W.C 1

مدخل إلى جوته (١٩٢٩)

[نشرت فى مجلة «ذانيشان آند أثينيوم» ١٢ يناير ١٩٢٩]

جوته وفاوست : تفسير تأليف ف . مليان ستاول ، وج . لويس دكنسن (الناشر بل) .

فاوست جوته ترجمة أنا سوانويك ، دكتوراه فى القانون ، مكتبة بوف الناشر بل).

مما يؤسف له أن يعرض أول هذين الكتابين للبيع بخمسة عشر شلنا وإنى لأعلم

حق العلم حالة الجمهور وتكاليف الانتاج . وفى الظروف الراهنة ، ماكان ناشر ليدفع بمثل هذا الكتاب بثمن أرخص ولكن المؤلفين يعبران عن رغبتهما فى أن « يوسعا – فى هذا البلد – من دائرة المهتمين بجوته وعمله ، وهى التى مازالت أضيق مما يجب » والأشخاص الذين يستحقون أن ينشر ذلك الاهتمام بينهم هم فى الغالب شبان ومعدمون . وكل ما نأمل فيه هو أن يبقى معروضا فى مكتبات الإعارة ، أوفى موجة من الحماس الأمريكى ، حتى يتمكن الناشرون من إخراج الكتاب فيما بعد بثمن أرخص . ذلك لأن المؤلفين يعرفان موضوعهما بعلم وحماس ، ولم يؤلفا كتابهما فى عجلة ، وإنه ليقدم دراسة تحتاج حقيقة إلى تقديم .

إن الكتاب مدخل إلى جوته من خلال فاوست ، ومدخل إلى فاوست من طريق مزيج بارع من التعليق والترجمة . والترجمات هى من الجودة إلى الحد الذى جعلنى آسف ، فى البداية ، لأن مس ستاول ومستر ديكنسن لم يضعا سفرين ، أحدهما هو التعليق ، والآخر هو الترجمة الكاملة لفاوست ، التى يقولان إنهما أعداها . ولكن نظرة إلى ترجمة مس سوانويك الممتازة فى عصرها (١٨٥٠ – ١٨٧٨) أقنعتنى بأن منهجهما هو خير المناهج للوفاء بغرضهما . فالتفانى المتحمس فى ترقية الذات هو وحده الذى يستطيع أن يحمل المرء عبر بعض البرارى الكئيبة فى الجزء الثانى من **فاوست** . وجمال النظم هو وحده الذى يجعل ذلك ممكنا . وثمة كميات كبيرة من الجزء الثانى ما كانت خير الترجمات لتستطيع أن تجعلها تساغ . وإنى لآمل أن تظهر ترجمة ستاول وديكنسن فى نهاية المطاف . بيد أنه عندما يحدث ذلك ، يجمل بقرائها أن يعيدوا قراءة المجلد الحالى أولا .

وكما يدرك مؤلفا هذا الكتاب تمام الإدراك ، فإن جوته – الذى كان موضع عبادة متحمسة من رجال منتصف العصر الفيكتورى – هو فى خسوف . وأنه لمن المرغوب فيه جدا أن يعجب به ويدرس مرة أخرى ، ولكن المسألة ليست مجرد إحياء لصيت ، وإنما هى – على الأقل فى انجلترا وأمريكا – تكاد تكون مسألة إرساء صيت جديد ، والرأى النقدى فيه بحاجة إلى تنقيح كامل . لقد كان ثمة تراجم جيدة بيد أنه من أجل النقد الأدبى الخالص ، تتجه شكوكى إلى أنه يتعين علينا أن ننتظر جيلا آخر ، كى نجد المعرفة والفهم . وليست هذه غلطتنا كلية ، فإن اضمحلال الاهتمام بجوته كان لحظة حتمية فى التاريخ ، ومتصلاً بالأسباب التى تجعله كاتبا ذا عظمة باقية . إن جوته – كما أوضح مستر سانتيانا فى مقالة هى أقرب شىء أعرفه إلى الرأى النقدى الجديد – شاعر فلسفى – وفلسفته ، لسوء الحظ ، هى التى اعتنقها القرن التاسع عشر ، وعلى ذلك غدت بالغة الألفة لدينا فى صور شعبية أو منحطة . الحب ، الطبيعة ، الله ،

الإنسان ، العلم ، التقدم · إن صور ما بعد جوته من هذه المصطلحات مازالت متداولة . ولكنها تستبدل تدريجيا وإذ تستبدل سيسعنا أن نرى جوته بوضوح أكبر ، وبإعجاب أكبر .

قد يكون من الإسراف أن نقول إننا لا نستطيع أن نفهم القرن التاسع عشر دون أن نعرف جوته ، ولكن قد يكون من الحق أن نقول إننا لا نستطيع أن نفهم ذلك القرن إلى أن يسعنا فهم جوته . وربما كان خير سبيل لفهم أفكار القرن التاسع عشر هو المضى وراءها ، إلى الرجل الذى عبر عنها على خير نحو ، وكانت فيه طازجة وجديدة ومتحمسة . وإنه لتدريب مفيد ، على سبيل المثال ، أن نحاول الإمساك بناصية الروح الأصلية لقطعة كالقطعة التالية التى يوردها هذا الكتاب :

« الطبيعة ! إننا محاطون بها ، منغمسون فيها .. إنها تخلق صورا جديدة إلى الأبد ، وماهو قائم الآن لم يكن من قبل قط ، وما كان ليعود قط ، فكل شىء جديد ومع ذلك فهو قديم .. إن لكل عمل من أعمالها كينونته الخاصة ، وكل تجل تصور فريد ، ومع ذلك فهى جميعا تشكل شيئا واحداً .. إنها فى كل لحظة تبدأ سباقا لاينتهى ، وهى فى كل لحظة عند الهدف ... إنها لا تملك كلاما ، ولا لغة ، ولكنها تخلق قلوبا وأصواتا ، وفيها تشعر وتتكلم . إن الحب تاجها ... » .

إن هذا يقع منى موقعا مشئوما كموعظة ريفية . ولكنه كان ذا معنى فى يوم من الأيام ، وسيكون له معنى مرة أخرى . ليس معنى شىء يعتقد فيه ، ولكنه معنى شىء كان يعتقد فيه يوما . وما يبقى هو الحقيقة الماثلة فى أن جوته قال أشياء كثيرة من هذا القبيل على نحو أفضل مما قالها به أى شخص آخر . ومن المحقق أنه فكر فيها واستشعرها على نحو أفضل مما فكر فيها أى شخص آخر واستشعرها ، ولئن لاحت لنا قطعة كالقطعة السابقة هراء ، فاقرأ « محادثات مع إكرمان » حيث حكمة يخلق بكل جيل أن يحترمها . ومن الضلال أن نظن أننا نستطيع أن نعزل شعر جوته عن أفكاره : فنحن لا نستطيع أن نفهم شعوره دون أن نحمل فكره على محمل الجد .

لم تحاول مس ستاول ومستر ديكنسن مراجعة نقدية لجوته . فكتابهما مدخل ، وقد أحسنا صنعا بجعله كذلك . وليس يمكن أن يكون ثمة مدخل إلى **فاوست** خيرا منه . وإنى لأستحسن محاولتهما إحياء الاهتمام بجوته ، لا لأنى أستمتع به ، وإنما لأنى أتمنى لو وسعنى أن أستمتع به ، ولأنى أنظر إلى عدم القدرة هذا من جانبى على أنه تحدد وتحيز عاثر الحظ . إنى لا أستطيع أن أستمتع بالجزء الثانى من **فاوست** ، وعندى أن ذروته هى هبوط عن الذروة ، ولكنك إذا لم تكن تستمتع به ، فإنك تظل أقرب إلى الشعور بالبؤس لذلك . وليس هذا لأنها قصيدة ذات صيت عظيم ، ولأن جوته شاعر ذو

صيت أعظم من صيت أى شاعر آخر فى القرنين اللذين عاش فيهما ، وإنما لأن المرء لا يستطيع أن يفر من الشعور الصادق بأن ثمة عظمة هناك .

والترجمات ، كما قلت ، جديرة بالإعجاب تماماً ، وهى تعطى حقيقة إحساساً بالأصل .

[رسالة] (١٩٣٠)

[نشرت فى مجلة «نيشان آند أثينيوم» ٥ إبريل ١٩٣٠]

سيدى – إن مستر إ. م . فورستر ، فى رسالة منشورة بعددكم المؤرخ ٢٩ مارس ، « يجهر برأى » مؤداه أن د .هـ . لورنس الراحل كان « أعظم روائى تخيلى فى جيلنا » . إنى آخر شخص يود أن ينتقص من عبقرية د. هـ لورنس ، أو يعترض عندما يجهر كاتب فى مثل تبريز مستر فورستر برأيه . ولكن فضيلة الجهر بالرأى تتناقص إذا لم يكن ما يجهر المرء به حكيما . وما لم نعرف ما الذى يعنيه مستر فورستر على وجه الدقة بكلمات **أعظم وروائى وتخيلى** ، فإنى أدعى أن الحكم الذى أصدره بلا معنى ، لأن ثمة على الأقل ثلاثة « روائيين » من « جيلنا » – أثنان منهم بقيد الحياة – يمكن أن يدعى لهم حق مشابه .

كتابات من مجلة « ذا ديال » (المزولة)

من « رسالة لندن » مارس ١٩٢١

[من مقالة نشرت فى مجلة «ذا دايال» (المزولة) ابريل ١٩٢١]

مقدمة للشعر :

أخرج مستر هارولد مونرو لتوه كتابا عن وانه : **بعض شعراء معاصرين** : ١٩٢٠ هو كتاب مفيد ، بوجه خاص ، بالنسبة لغرضى البشع وليس من الظلم لمستر مونرو ، فيما آمل ، أن أقول إن فى كتابه كل الدلائل على أنه قد كتب بناء على طلب . لقد كتبنا جميعا كتبا بناء على طلب ، أو أضمرنا الرغبة ، فى أوقات العوز ، فى أن يطلب إلينا كتابة كتاب . ويقول لنا بعض الأخلاقيين إن الرغبة خاطئة خطيئة الفعل .

إنه أدب يخلو من أى حس نقدى ، شعر لا يدخل فى حسبانه - ولو إلى أدنى درجة - تطور الشعر الفرنسى من بودلير إلى الوقت الحاضر ، ولم يطالع الأدب إلا بعاطفة محب للآثار هائم على وجهه ، ونوق ينظر إلى كل شىء إما على أنه بالغ الحرارة أو بالغ البرودة ليس ثمة ثقافة هنا . إن الثقافة تقليدية وتحب الجدة . والجمهور العام القارىء لا يعرف تقليدا ويحب البلى .

من « رسالة لندن »

(مايو ١٩٢١)

[من مقالة نشرت فى مجلة «ذا دايال» (المزولة) يونيو ١٩٢١]

جمعية العنقاء .

فى رسالتى الماضية ذكرت اقتراب موعد عرض لمسرحية بن جونسون « ڤولپونى » تقدمه جمعية العنقاء . وقد أثبت العرض أنه أهم حدث مسرحى فى لندن هذا العام . فقد نفذت المسرحية على نحو فائق ، وبرهن الأداء على براعة [بن] جونسون الكاملة فى تكنيك المسرح ، إذراح يتقدم - دون لحظة ملل - من طرف إلى طرف ، وكان التمثيل جيدا .

[عن إثيل ليفى] إنها أكثر الشخصيات تباعدا ولا شخصية ، فهى لا مبالية أكثر منها مزدرية للجمهور . ومظهرها وحركتها ينتميان إلى نمط من الجمال بالغ الحداثة .

إنها تلعب لنفسها أكثر مما تلعب للجمهور .

الكاريكاتير

ربما كان أحسن رسامى الكاريكاتير الانجليز فى الصحافة هو هـ . م . بيتمان . وقد أقام مؤخرا معرضا بالغ التشويق فى قاعات لستر . ومن الغريب أن نلاحظ أن بعض رسومه تنحدر إلى الإضحاك الخالص ، بلا دلالة ، الذى يجتذب قراء « بنش » على حين تواصل رسوم أخرى أحسن تقليد منحدر من رولاندسن وكرويكشانك . إن فيها شيئا من الضراوة الانجليزية القديمة . وبيتمان ، فيما أتصور ، على غير ذكر من هذين العنصرين المتميزين فى عمله ، أما مستر وندام لويس - فى معرضه المقام الآن فى القاعة ذاتها - فواع تماما ومتعمد فى محاولته استنقاذ الكاريكاتير الانجليزى

الفريد ، والتوحيد بينه وبين أعمال جادة بالألوان . إن مستر لويس هو أكثر الرسامين الانجليز انجليزية ، وهو دارس لهوجارث ورولاندسن . وخياله المغرب ينتج شيئا مختلفا أساسا عن أى شىء عبر القنال (بحر المانش) . وقد ظللت دائما أعتقد أن تصميماته أعظم ماتكون عندما تشفى على حافة الهجاء الساخر والكاريكاتير . ولنا أن ننتظر من أعداد مجلته « تايرو » (المبتدىء) ان تولد جنساً بالغ التشويق عظيم الطاقة .

إن فقدان هذه الأبراج ، التى تلقى العين فى زقاق كئيب ، وهذه الصحون الكنسية الفارغة التى تتلقى ظهرا الزائر المتوحد القادم من تراب شارع لومبارد وضوضائه ، خسارة لن تعوض ولا تنسى .

من « رسالة لندن »

يوليو ١٩٢١

[من مقالة نشرت فى مجلة «ذا دايال» (المزولة) أغسطس ١٩٢١]

اكتشف شكل جديد من الانفلونزا ، يخلف جفافا بالغا ومذاقا مريرا فى الفم .

كانت الأوبرا واحدة من آخر التذكارات لامتياز سابق فى الحياة ، ورمزا مغنيا حتى للذين قلما كانوا يختلفون إليها .

إن ما هو مطلوب من الفن إنما هو تبسيط للحياة الجارية إلى شىء غنى غريب .

إن التكعيبية ليست رخصة ، وإنما هى محاولة لإقامة نظام .

كتاب مستر ستريشى

نجح كتاب المستر لايتن ستريشى « الملكة فيكتوريا » وفاق كتاب مسز أسكويث بمراحل من حيث الرواج : فهو يناقش من كل إنسان ، وتبعث به إلى الضواحى كل مكتبات الإعارة وإنه ليكون من السخف أن نقول إن الكتاب لايستحق هذا الرواج ، ويعادل ذلك سخفا أن نقول إنه يستحقه ، لأن الرواج ومزايا كتاب من الكتب أمران لاصلة بينهما . إن رواجه ليس راجعا إلى أغلاط ، وإنما بالأحرى إلى مزايا ، وإن يكن جزئيا إلى الخصائص التى ليست هى أهم خصائص . والتعريفات التى نوهت به ، طويلة ومتحمسة من كل صحيفة كانت عظيمة التشويق كمؤشر إلى عقل المراجع البسيط الذى لا تساوره شكوك . إن أكثر ما فى الكتاب تشويقا هو عقل مستر ستريشى ، وبوافعه إلى اختيار

مادته ، ومنهجه فى معالجتها ، وأسلوبه ، وجمعه الفريد بين السيرة والتاريخ . وقد كان واضحـا من كـتـاب « فيكتـوريون مبـرزون » ، وواضح بدرجة مسـاوية من كتاب « الملكة فيكتوريا » أن لمستر ستريشى عقلا رومانسيا - وأنه يعالج أيضا شخوصه لا بروح « الحياد » وإنما بربط نفسه بها tout entier a sa proie attaché .

رسالة لندن (١٩٢١)

سبتمبر ١٩٢١

[نشرت فى مجلة «ذا دايال» (المزولة) أكتوبر ١٩٢١]

إذ يعود المرء ببصره إلى الموسم الماضى فى لندن - لأنه ما من موسم جديد قد بدأ بعد - يظل من المؤكد أن سترڤنسكى كان أسدنا فى هذين الشهرين . لقد أحرز أعظم نجاح منذ بيكاسو . وفى لندن تطيع كل النجوم مواسمها ، رغم أن المواسم لا تماشى التقويم بأكثر مما تماشى الطقس . إن قانون ظهور واختفاء غامضا يحكم كل إنسان - أو على الأقل كل إنسان أوتى من الحكمة ما يجعله يطيعه . من هو مستر روبنشتاين ؟ إنه عازف الكمان اللامع . وفى هذا الصيف كان فى كل مكان فى كل عشاء ، وكل حفلة ، وكل عطلة نهاية أسبوع ، وفى المساء كان يلوح مغضنا ومجعدا فى مقصورة ، وأحيانا فى عدة مقاصير ، فى آن واحد ، على ما يبدو : لقد كان بارزا بما يكفى لأن يظهر أكثر من قسيم له : فقد كان عدة أناس يشبهونه على نحو غامض . أما لماذا يتعين أن يحدث ذلك فى هذا العام ، بدلا من العام الماضى ، وربما بدلا من العام القادم ، فذاك ما لا أدريه أنا شخصيا وحتى الناس المغمورون جدا قد شعروا بتأثيره المستتر . ويعلم المرء شخصيا أن ثمة أوقاتا من المستحسن فيها أن يرى ، وأوقاتا يكون من يمن الطالع فيها أن يختفى .

ولكـن سترڤنـسكى - لوسيفار الموسـم - وهو الألـمع فى القبـة السماوية ، took the call عدة مرات ، صغير الحجم ، حسن الهندام ، يلبس نظارة أنفية . وقد أحسن الاعداد لمجيئه مستر يوچين جوسنز - الذي تجلى كثيرا هذا العام - وقاد حفلتين موسيقيتين عزفتا طقوس الربيع ، كما قدمت حفلات أخرى من موسيقى سترڤنسكى قبل وصوله . من المحقق أن الموسيقى كانت أشد جدة وغرابة من أن تسر أناساً كثيرين . من الحق أنها ، فى الليلة الأولى ، قد استقبلت بكثير استحسان . ومما

يؤسف له أنها لم تقدم إلا فى ثلاث حفلات . ولئن لم يكن الباليه كاملا ، إن الغلطة لا تكمن فى الموسيقى ، ولا فى تصميم الرقصات ، الذى كان جديرا بالاعجاب ، ولا فى الرقص حيث برزت مدام سوكولوفا . وعندى أن الموسيقى قد لاحت مرموقة جدا - ولفتت نظرى ، فى كل الأحوال ، باعتبارها ذات خاصة عصرية افتقدتها فى الباليه المصاحب لها . كان تأثيرها أشبه بيولسيز ، مع رسوم لأحسن الرسامين المعاصرين .

ومعنى هذا أن سترفنسكى قد أدى عمله فى الموسيقى . بيد أن الموسيقى التى ينبغى اعتبارها موسيقى أوبرالية ، الموسيقى التى تصحب حدثا يشرحها ، ينبغى أن تشتمل على دراما مرت بنفس عملية النمو التى مرت بها الموسيقى . لقد كانت روح الموسيقى حديثة ، وكانت روح الباليه احتفالا بدائيا . وبالرغم من الموسيقى ظل طقس الزرع ، الذى يقوم عليه الباليه ، موكبا من مواكب الثقافة البدائية . لقد كان شائقا لأى انسان قرأكتاب « الغصن الذهبى » وأعمالا مشابهة ، ولكنه لم يكن يعدو أن يكون شائقا . ينبغى أن يكون فى الفن تغلغل وتحور . فحتى كتاب « الغصن الذهبى » يمكن أن يقرأ على نحوين : كمجموعة من الأساطير المسلية ، أو ككشف عن ذلك العقل المختفى الذى يعد عقلنا استمرارا له . وفى كل شىء فى « طقوس الربيع » Sacre du Printemps " ، إلا الموسيقى ، كان المرء يفتقد الحس بالحاضر . ولست أدرى ما إذا كانت موسيقى سترفنسكى باقية أو زائلة ، ولكنها قد لاحت وكأنما تحول إيقاع الاستبس إلى صرخة بوق السيارة وقعقعة الآلات ودوران العجلات وطرق الحديد والصلب وهدير قطار الأنفاق تحت الأرض ، وسائر الصيحات الهمجية للحياة الحديثة ، وأنها تحول هذه الضوضاء الباعثة على القنوط إلى موسيقى .

مستر برنارد شو :

ليس مما يدخل فى مجالى أن أناقش « العودة إلى متو شالح » ، ولكن ظهور هذا الكتاب قد لا يجعل تقديم بعض الملاحظات عن مسترشو أمرا خارجا عن الموضوع . وإنها لميزة بالنسبة لغرضى أن يكون الكتاب معروفا فى أمريكا قدر ما هو معروف هنا . إن نغمة تحية وداع فى هذا الكتاب (كان لمستر سلدز فضل السبق إلى ملاحظتها) ليست مما يجانب موسما ناجحا من مسرحياته قدمته فرقة مستر ماكدر موت . إن **بلانكو بوزنت** تمثل الآن فى الكورت ثياتر (مسرح البلاط) . والاعتراف الذى يومىء إليه هذا النجاح ربما كان يعنى ضمنا أن مستر شو قد بلغ - بأكثر معانى هذا المصطلح تقريظا - مركز أحد الأقدمين .

ومنذ سبعة أعوام ، فى ١٩١٤ ، عندما خرج علينا مسترشو بأفكاره عن الحرب ، كان الموقف بالغ الاختلاف . وربما كان قد تنبىء بأن ما قاله وقتها ليس خليقا أن يلوح هداما أو مجدفا الآن . لقد تقبل الجمهور مستر شو ، لا بالاعتراف بذكاء ما قاله حينذاك ، وإنما بنسيانه . بيد أننا لا يجب أن ننسى أن مستر شو كان ، فى وقت من الأوقات ، رجلا غير محبوب . إنه لم يعد نعرة [ذبابة الخيل والماشية] الكومنولث ، بيد أنه حتى لو لم يكن قد قدر قط ، فليس بالقليل أن يحترم . واليوم ربما كان رجل أدب مهما كبيرا ، بمعنى ليس مستر هاردى عليه . إن هاردى يمثل لنا جيلا أسبق ، لا بسبب تاريخ ميلاده ، وإنما بسبب نمط ذهنه . إنه ينتمى إلى ما قبل أمس ، على حين ينتمى شو إلى اليوم ، أى إلى هذا المساء فحسب . إن هاردى ڤيكتورى وشو إدواردى . وعلى ذلك فإن شو أكثر تشويقا لنا ، لأننا بالتفكير فى عقله قد نشكل تخمينا مقنعا عن عقل العصر التالى ، عما سوف نجد - عند النظر إلى الوراء - إن الجيل « الراهن » قد كان عليه . إن شو ينتمى إلى عالم سائل ، وهو بمثابة ديدرو منحصر ، ولكنه أكثر جدية . وإنى لخليق أن أقول - لأن من المسلى ، وإن لم يكن بلا خطر ، أن يتنبأ المرء - إننا سنتطلب من قادتنا التالين عقلا أصفى ، أكثر علمية وأكثر منطقية وأكثر صرامة . إن عقل شو عقل حر ويسير ، فكل فكرة - مهما تكن من نافلة القول - يرحب بها فيه . ومنذ عشرين عاما خلت ، بل منذ عشرة أعوام خلت ، كانت المقدمة إلى **متوشالح** خليقة أن تكون مركبا مقنعا للفكر ، بدلا من خليط مبهج من أحاديث مستر شو عن الاقتصاد والسياسة وعلم الأحياء والنقد المسرحى والفنى . فليس الأمر مقصوراً على أن مستر شو عنيد ، وإنما هو أيضا يفتقر إلى الاهتمام بالاستدلال المستمر والقدرة عليه .

إن مستر شو لم يتزلف إلى الجمهور قط . وليست غلطته أنه قد اعتبر مازحا ، وأوسكار وايلد أشطر ، عندما كانت نيته جادة ، على نحو متقشف ، دائما . وإنما جديته التى جعلته غير شعبى ، هى التى جعلت أوسكار وايلد يلوح - بالمقارنة به - بليدا بما يكفى لأن يجعله كاتبا مسرحيا محترما لا خطر منه . ولكن شو ربما كان قد عانى ، على نحو أكثر حيوية ، من بلادة الجمهور . إن جمهورا أكثر تنوقا قد كان بحيث يحول بينه وبين القناعة بإبيجرامة ، بدلا من إثبات . ومن ناحية أخرى ، فإن مستر شو ذاته لا يكاد يكون قد فهم جديته الخاصة ، أو عرف أين يمكن أن تؤدى به . فهو برىء ، بعض الشىء ، على نحو مدهش . وتفسير ذلك أن مستر شو لم يكن قط مهتما بالحياة حقيقة . ولو أنه كان طلعة أكبر عن الكائن البشرى الفعلى والمقيم ، لكان أقل شطارة وأقل إدهاشا . لقد كان مهتما بالأمور الزائلة نسبيا ، وبأى شىء يمكن أو

ينبغي أن يغير . ولم يكن مهتما - بل كان بالأحرى نافد الصبر - بالأمور التى كانت دائما ، وستظل دائما ، كما هى . والآن فإن الحقيقة التى تجعل متوشالح مؤثرة هى أن طبيعة الموضوع ، ومحاولة عرض بانوراما للتاريخ البشرى ، « إلى أقصى مدى يمكن للفكر أن يبلغه » تكاد ترغم مستر شو على مواجهة المسائل القصوى . إن تطوره الخلاق يتقدم إلى مدى بعيد حتى لتكف العملية عن أن تكون تقدما ، ويكف التقدم عن أن يكون له أى معنى . وحتى المؤلف يلوح أنه على ذكر من مسألة ما إذا لم تكن البداية والنهاية هما نفس الشيء ، وما إذا كان « كل ما تعرفه ، فهو كله واحد » ، كا يقول مستر برادلى . (ومن المحقق أن طريقة حياة الجيل الأحدث سنا ، فى لمحته عن الحياة فى المستقبل البعيد جدا ، تشبه - على نحو مكدر - مدرسة للرقص يديرها ريموند دنكان أو مارجريت موريس فى الوقت الحاضر) .

وثمة ما يدل على أن لمستر شو أفكارا كثيرة من وحى المناسبات . وكقاعدة ، فإنه يرحب بها ، وقلما يستبعدها على أنها من نافلة القول . إن تشاؤمية خاتمة كتابه الأخير إنما هى فكرة لا هو بالذى قد رحب بها ولا هو بالذى استبعدها . وهى ليست تشاؤمية إلا لأنه لم يدرك أنه ، فى نهاية المطاف ، لايعدو أن يكون قد دنا من بداية ، وأن نهايته ليست إلا نقطة البدء نحو معرفة الحياة .

ويمكن أن ننظر إلى الكتاب ، اللحظة ، على أنه الكلمة الأخيرة لقرن ، وربما قرنين . لقدكان القرنان الثامن عشر والتاسع عشر عصور علم المنطق لا بمعنى أن هذا العلم أحرز فعلا تقدما أكثر من سواه ، وإنما بمعنى أن علم الأحياء هو الذى أثر فى خيال علم العلماء . إن داروين هو ممثل تلك السنوات ، كما أن نيوتن ممثل القرن السابع عشر ، واينشتاين ربما كان ممثلا لقرننا . إن التطور الخلاق وجه قد فقد كلاً من فضائله المنبهة والمهدئة . ومن الممكن أن يجد جيل مستفز عزاء فى الاعجاب بالرياضيات ، حتى لو لم يفهمها ، وقد تتجه شكوكه إلى أن الدقة والعمق ليسا بالصفتين المتعارضتين ، وقد يجد النضج شائقا تشويق المراهقة ، والدوام أكثر تشويقا من التغير . وفى كل الأحوال ، فلابد له من أن يكون إما أكثر ابتعادا عن الصبغة الخلقية ، ذهنيا ، من العصر الأخير ، أو أكثر منه نظاما بكثير .

من « رسالة لندن »

إبريل ١٩٢٢

[من مقالة نشرت فى مجلة «ذادايال» (المزولة) مايو ١٩٢٢]

إن المدن الأخرى تضمحل وتنشر عبق عفن غنى ، أما لندن فلا تعدو أن تتكمش ، كماسك دفاتر ضئيل ، دب إليه الهرم .

لدينا إذن عدد كبير من الكتاب يمنحون الجمهور ما يميل إليه ، وبنسبة كبيرة من المحررين تقول له إن من الصواب أن يميل إلى ما يميل إليه ، وصحيفة المورننج بوست (بريد الصباح) كى تقول له إن أى شىء جديد من أعراض البلشفية ، واللندن ميركورى كى تقول له إن مالا يميل إليه لا يمكن أن يكون جيدا حقيقة . ولست أقول إن صحافة أنكى قد كانت بحيث تنتج شعراء أفضل : فهذه الصحافة التى يعوزها الذكاء جزء من الموقف ، جزء مما يسمى الديمقراطية الحديثة التى يلوح أنها تنتج أفرادا أقل فأقل .

إن الافتقار إلى أى نزاهة خلقية ، وهو ما أظنه كامنا وراء كل الحماقات السطحية للشعر الانجليزى المعاصر (وهى حماقات يستطيع الجمهور الأمريكى تماما أن يراها بنفسه) يقنع بطرق متنوعة : وكثيرا ما يتخذ القناع شكل أفكار نبيلة و (لدى كتاب النثر الجادين أيضا) تعاظم لا حد له . وإنها لعلامة الرجل الذى بلالب ، وبلا وجود خلقى فردى ، أن تتملكه الأفكار الأخلاقية ، وأن تتخسه ضرورة الصيغ الخلقية المستمرة .

إن مجلة وندام لويس الفنية « تايرو » (المبتدى ء) قد ظهرت الآن لتوها .

« رسالة لندن »

يونيه ١٩٢٢

[نشرت فى مجلة «ذا دايال» (المزولة) يوليو ١٩٢٢]

تزيل وفاة سيرولتررالى شخصية على بعض العزة من وظيفة على بعض الأهمية .
وأنا أستخدم كلتا العبارتين بشعور من المسئولية ، ولم أر قط أو أسمع أستاذ الشعر

الراحل فى جامعة أوكسفورد ، ولم أقرأ قط سطرا من كتاباته . ولكنه كان يشغل منصبا على بعض الأهمية . وعلى الرغم من أنه ربما كان قد تركه دون أن يزيده أهمية عما وجده عليه ، فإنه لم يجعل منه قط - على قدر علمى - شيئا مضحكا . أما عن المنصب فإنى أعرف حق المعرفة أن مثل هذه المناصب لم تجعل للرجال الذين من الطبقة الأولى بصورة مطلقة ، ولكن أهميتها لا تعتمد على أن يشغلها رجال من الطبقة الأولى بصورة مطلقة . إن مدى محدودا من الأصالة ، كمدى أناتول فرانس ، هو وحده الذى يناسبه أن يكافأ بعضوية الأكاديمية الفرنسية Académie Française . ولكن الأكاديمية Académie ترمز لشىء قيم ، وكذلك يجمل بأستانية الشعر فى جامعة أكسفورد أن تكون . إنه ليس فى مصلحة الأدب الانجليزى أن تنتقل أستاذية الشعر فى جامعة أكسفورد إلى العبودى أو غير المحدد أو الخامل . وإنه لمن السهل أن نحصل على أستاذ للشعر أدنى قيمة من سير ولتر رالى ، كما أن من السهل أن تحصل على أمير للشعراء أدنى من روبرت بردجز .

ينبغى أن يقال إن دكتور بردجز شخصية أقيم كثيرا مما كان عليه رالى . إنه خير نموذج حى فى انجلترا للشاعر الأكاديمى الجيد ، ولاينبغى أن تقرأ كلمة « أكاديمى » بمعنى انتقاصى ، ورسالته المسماة **عروض ملتون** قطعة من العمل أحسن أداؤه . ولو كان لى أن أرشح خلفا له ، لاخترت - فيما أظن - مستر سترج مور . وهو أيضا شاعر حى الضمير ، حساس ، دارس ، نو احترام للغة الانجليزية . ولكنى خليق أن أحار فى العثور على خلف لسير ولتر رالى .

إن المتطلبات صعبة . فالعقل الأكاديمى الجيد نادر فى انجلترا ندرة العقل الثورى الجيد . وثمة أصالة فى العقل الأكاديمى الجيد أساسية له ، كما أن نوعا آخر من الأصالة أساسى للعقل الخالق . إن الناقد الجيد للشعر لايمكن أن يكون مجرد متخصص داهية ، كالسير سدنى لى ، أو كاتب تراجم مقتدرا كالسير سدنى كولفن ، أو كاتب مقالات مهذبة كمستر إدموند جوس ، أو أخلاقيا مؤدبا كمستر كلتون بروك . إن كل هؤلاء السادة المهذبين يمكن أن يتهموا بالجدية ، إذا كان الإنسان يبحث عن مرح : ولكن اختيار أى منهم ليكون أستاذا للشعر خليق أن يكون - ببساطة - نزقا . إن أبسط سبيل لمعالجة كتاب الآداب الجميلة belles - lettres المعاصرين هو أن نقسمهم إلى فئتين . السادة المهذبون فى المكتبة ، واللبرالى الجاد . وليس أيهما هو، على وجه الدقة ، ما نريد .

إن السيد المهذب فى المكتبة حسن الاطلاع ، ونو تذوق للكتب . وهو فى أعلى صور نموه دارس صادق ، نو مضاء ملحوظ ، واستمتاع حى بالأدب . وأعلى تجل له فى انجلترا هو الأستاذ سنتسبرى .

إن مستر سنتسبرى دارس : وهو يعرف الكثير عن البورت . (وملاحظاته لكتاب عن أقبية الخمور غير كافية فيما يخص الأنبذة الألمانية) . لقد كانت خدماته للأدب عظيمة : ولو لم يفعل شيئا سوى طبعته للشعراء الكارولينيين فى ثلاثة أجزاء ، لظل يحظى بعرفاننا الباقى . إن الشىء الفريد فى نقده هو مدى استمتاعه - فهو لا يستمتع فقط بأدب الطبقة الأولى ، وإنما أيضا الثانية والثالثة والعاشرة ، دون خلط أو أوهام . ولو كانت هناك أصغر حبة خردل من المتعة فى شاعر أو روائى منسى ، فسيستخلصها مستر سنتسبرى . ونتيجة لذلك ، فإن مستر سنتسبرى كثيرا ما يكون مسليا عندما يكتب عن مؤلفين لا نرغب فى قراءتهم ، أكثر منه عندما يكتب عن مؤلفين نعرفهم . إن الأشياء التى لا طاقة لنا على الاستمتاع بها بأنفسنا ، نستمتع بها من خلال مستر سنتسبرى .

والسيد المهذب الثانى فى المكتبة هو مستر تشارلز وبلى . وأنا أقدر مستر وبلى أيضا لأنه قرأ أشياء كثيرة لم أقرأها ، ولأنه ليس من الويج . إن حده المقيد الأكبر ، على النقيض من مستر سينتسبرى ، هو الود الذى يكنه للغريب : فهو حوارى لهنلى وكان صديقا لجورج وندام . ومن ناحية أخرى ، لا أدرى من غيره كان يمكن أن يكتب عن بولنبروك .

أظن أن هذين هما خير نموذجين - فثمة تنوعات كثيرة . وإذ يغدو السيد المهذب صحفيا ، نحصل على مقالات تسير فى موروث ت . لام ' وإذ يغدو لاهوتيا ، نحصل - بتباه وادعاء - على مستر ، أو بالأحرى ، المرحوم مستر أ ج . ولورد بالفور الآن . ومرة أخرى تنتج المطامح الاجتماعية الثرثار فى الأدب . إن السيد المهذب وقد تحول أستاذا ينتج أعمال درس مفيد أحيانا ولا فائدة منه فى أحيان أخرى . إنى لأتبين فى مستر أ س برادلى بعضا من مضاء أخيه الأعظم ، ولكن على حين أن كتاب « المظهر الواقع » عمل فنى رائع ، فإن كتاب « أربع مسرحيات لشكسبير » يستوقفنى باعتباره ترفا لا حاجة بنا إليه . لقد كتب الأستاذ ماكيل تاريخا للأدب اللاتينى كان أول حافز لصبى واحد - على الأقل- على قراءة الشعر اللاتينى . ولكن مستر ماكيل - وهو عضو متأخر فى جماعة ما قبل رفاييل - ينم على نزوع إلى اللبرالية (ومع ذلك فإن محاضرته عن بوب جديرة بالقراءة) .

إن السيد المهذب فى المكتبة يتسم بالرفعة ، وهو يفتقر - إذا صغنا الأمر بأكثر الألفاظ فجاجة - إلى « الحيوية » . وهذا ما يحاول اللبرالى أن يقدمه . فعند الأول أن الأدب متعة للطبقات العليا الأكثر ثقافة . وعند الثانى أنه تعليم للمليون . إن مستر

كلتون بروك يحاول حقيقة - فيما أظن — أن يحسن المليون حتى يصلوا إلى لطف وسلام طريقة وليم موريس فى الحياة . وأعتقد أنه اشتراكى مسيحى . ونقطة الضعف الكبرى فى ممارسينا اللبراليين هى أنهم قد هجروا مركزا آمنا ، دون أن يملكوا البراعة لإعداد غيره ، أن اللبرالى لا يعدو أن يكون محافظا منساقا . وهو أكثر إعاقة للابتكار الحقيقى فى الفنون من المحافظ الراسخ ، لأنه يقنع الجمهور بأنه ، شخصيا ، حديث وإن أى شىء أكثر منه أصالة ليس حداثة بل جنون .

كلا . من أجل أستاذ للشعر ، أعتقد أنى خليق أن أختار أمريكيا ، هو الأستاذ إرفنج بابت .

وليس معنى هذا أنى أوافق مستر بابت على كل آرائه . وإنما ، جزئيا ، لأنه قل من الكتاب من هم جديرون أن يختلف المرء معهم إلى هذا الحد . ولاشك فى أن مستر بابت كاتب أكثر جدية من أىٍ من الانجليز الذين ذكرتهم . إنه أكثر علما ، أو لنكون أدق : أحسن مؤهلات ، وهو ذو معتقدات قوية ، يملك - بالضبط - تلك الأصالة الأكاديمية القيمة والنادرة التى نبحث عنها . وفى ذهن مستر بابت ، نجد الثقافة الكلاسية نشطة ، فهو أمين على نحو تام ، ولا ينسى أن هوميروس وفرجل ودانتى يملك كل منهم خصائص معينة لا تتمثل فى شكسبير بهذه الجودة .

وقد كان شكسبير موضوع اهتمام فى الفترة الأخيرة بسبب كتابين : « الأعمال الشكسبيرية » لمستر روبرتسن ، و« هملت شكسبير » لمستر كلتون بروك . وكلا المناقشتين راجعة حقيقة إلى مستر روبرتسن · فقد كتب مقالة عن هملت ، منذ عدة سنوات مضت ، كتبت مراجعة لها . ويلوح أن مقالتى ومراجعتى قد زودتا مستر بروك بالدافع . ولم أقرأ حجة مستر بروك ، وقد تكون بالغة الجودة . وإنه لمن الصعب أن يعرف المرء من المراجعات · ما هى حجة مستر بروك . لأنها لم تتناول إلا جملة أو جملتين خاصتين بى أو بمستر روبرتسن ، وأهملت مناقشة القضية . وهى ليست ماإذا كانت سائر مسرحيات شكسبير « أعظم » أو « أفضل » من هملت ، وإنما ما إذا كانت تلك المسرحية كلا فنيا كاملا ، وما إذا كان شكسبير قد نجح تمام النجاح فى التعبير عن محتوى الوجدان .

« رسالة لندن »

أغسطس ١٩٢٢

[نشرت فى مجلة «ذا دايال» (المزولة) سبتمبر ١٩٢٢]

الرواية

يظن أحيانا ، عندما يظهر أى عمل فنى جديد ممتاز ، أن فترة جديدة من العمل الخلاق سوف تولد مباشرة . من المحقق أن الأعمال الفنية العظيمة هى ، على نحو من الأنحاء ، علامة على فترة أو تعديل لها ، ولكن ذلك لا يتحقق بالأشياء الجديدة التى تجعلها ممكنة قدر ما يتحقق بوضعها نهاية للأشياء القديمة . فبعد شكسبير لا نجد إلا قليلا جدا ، وبعد دانتى لا شىء ، وبعد هنرى جيمز لا شىء من ذلك النوع . وهكذا فإن الطامح الأدبى الذكى ، إذ يدرس رواية « يوليسيز » ، سيجدها أقرب إلى أن تكون موسوعة عما يجمل به أن يحاول تجنبه ، منها إلى أن تكون موسوعة عن الأشياء التى يستطيع أن يحاولها لنفسه . إنها – فى آن واحد – كشف ومحاكاة ساخرة لذلك الذى هى أكمل نماذجه . وليست « يولسيز » بالعمل الذى يمكن أن يقارن بأى « رواية » .

وإنه ليكاد يعادل ذلك صعوبة أن نقارن بين ما يدعى « روايات » . وعندما يكون روائى جديرا بالمجهود الذى يبذل معه . فإن المهمة الوحيدة هى أن نجد طوبوغرافيته المعينة ، وخصائص كونه . ونحكم على اتساقها . وكل ما يمكن هو أن نقارنه بغيره ، بهدف تمثيل الاختلافات العامة . وإنما تغدو المقارنة ممكنة من حيث التفاصيل فقط . ثمة فى الوقت الحاضر ، على قدر ما تمتد معرفتى ، ثلاثة أنماط رئيسية من الرواية الانجليزية . أما أن يكون لأىٍ من هذه الأنماط مستقبل فذاك أمر مشكوك فيه ، ولكن روائى المستقبل قد يتعلم شيئا من كل منها . وهكذا لا أعرف كيف أقارن بعضها ببعض . ولابد لى من أن أذكرها منفصلة ، دون أى مقارنة بين أى ممثلين لأىٍ .

ثمة ، أولاً ، منهج السرد القصصى القديم ، أو الحكاية التقليدية فى القصة الانجليزية . لقد اعتمد الروائى ، من أجل نجاحه ، على ملكة ابتكار فى الحبكة ، ومعرفة دقيقة بوسط milieu اجتماعى وكما أن ولز يعرف الانجليزى العامى (الكوكنى) (الذى هجره فى الفترة الأخيرة) وكما أن بنيت يعرف أهل الميدلاندز (الأراضى الوسطى) (الذى هجره) فإن مستر كومتون ماكنزى يعرف عالما مسرحيا

معينا في لندن . إن مستر ماكنزي لا يعتمد على العاطفة قدر ما يعتمد على التفاصيل الملونة . وعلى القارىء أن يعود نفسه على ضوء الكلسيوم الذي يجعل الممثل مرئيا . ولكن كاتبا شاطرا من هذاالنمط ، كمستر ماكنزي ، وذلك - ببساطة - لأنه قانع بأن يكتب عما يعرف ، ولا يعقده بأي نضال من أجل بلوغ وجهة نظر ليست خاصة به ، قد ينتج وثيقة شائقة أو حتى قيمة . إن مستر ماكنزي أجدر بالقراءة من عـدة كتاب أكثر ادعاءً وسفسطة . ولا يعجب به المثقفون ، ولكن ثمة - من ناحية أخرى - شعبية لن يبلغها قط ولن يحظى أي كتاب من كتبه ، في يوم من الأيام ، بنجاح « إذا جاء الشتاء» .

وإنه ليؤسفني أن أرى هذا النمط من الروايات يختفي ، إلا أن يحل محله شيء أفضل . وثمة نمط آخر شائق ، ولكن نسبه بالغ القصر ، هو النمط التحليلي النفسي ، ويمثله بوجه خاص هاريت فرين مس سنكلر وكتاب آخر أقل صقلا ، ولكنه جدير بالحمد ، وهو « الغرفة » لمس أ . ب . سترن .

وفي كتاب مس سنكلر ثمة منهج يلوح أنه قد حمل إلى أبعد مدى ممكن له . ولأنه منهج علمي ، ويقوم على فرع من العلم مشكوك فيه وموضع نزاع ، أشك فيما إذا كان بوسع حتى مس سنكلر أن تمضي به إلى ما هو أبعد . إن مس سترن لا تردنا إلى نفس حالة القنوط الجلي كما تفعل مس سنكلر ، ولكن هذا راجع إلى أنها لا تمضي بالمنهج بعيدا إلى هذا الحد . وخاتمة كتاب مس سنكلر (وقد روجع بالفعل في ذادايال (المزولة) وأنا لا أشير إليه إلا وصفا لنمط) يستخرج من الشفقة والرعب قدر ما يمكن أن يستخرج من هذه المواد . ولكن لأن المادة محددة بوضوح إلى هذا الحد (وهي نفس الإنسان تحت التحليل النفساني) فليس ثمة إمكانية لإطلاق جو الرعب واللغز المجهولين اللذين نقضي فيهما حياتنا ، واللذين لم يحللهما التحليل النفسي بعد . بحيث أنه إذا كان لي أن أتنبأ ، فإنما أتنبأ بأن مس سنكلر ستجد نفسها مضطرة إلى أن تتقدم من العلاج النفساني حتى إلى ما فوق الطبيعة ، أو على الأقل إلى ذلك العالم الـ transfinite الذي كان هنري جيمز على اتصال وثيق به .

إن كلا من مس سنكلر ومس سترن - وهذا النمط من القصة خليق أن يلوح أنه تمارسه النساء ، وبالأحرى النساء البالغات الذكاء - أشد حنقا ، فيما أتخيل ، من أن تنتقل إلى النمط الثالث ، أو الدوستويفسكي ، من الرواية . وإني لأتذكر مقالة بالغة التشويق من هذا النوع ، هي مقالة « حياة ساكنة » لمستر مري ، وهي دراسة ممتازة لشكل من الفساد الروحي منفر على نحو فريد . بيد أن هذا المنهج قد أنتج من ضروب الفشل أكثر مما أنتج من ضروب النجاح . إن كل الروائيين نماذج خطرة لسواهم من

الروائيين ، ولكن دوستويفسكي – وهو روسى ، ليس معروفا إلا خلال ترجمة واحدة – خطر بوجه خاص . لأن هذا المنهج ليس مسموحا به إلا إذا رأيت الأشياء بالطريقة التى كان دوستويفسكى يراها بها .

ولست بحيث أنتقص من مكانة كاتب عظيم بأن أشير إلى حظوظ نسله . إن من أسباب توسل دوستويفسكى إلى العقل البريطانى أنه يلوح كمن يفى بالتعريف المألوف للعبقرية ، أى القدرة اللانهائية على ألا يتجشم صاحبها جهدا . ومن ناحية أخرى ، فإنه لا خير فى جعل تجشم الجهود إنجيلا ، ولئن لم يكن كاتب من الكتاب يملك معيار الكمال داخل ذاته ، فإنه لن يكتسبه من الثورة العامة المؤيدة لـ « التكنيك » . (بل إنى قرأت فى مقالة ، بإحدى الصحف ، فى هذا البلد ، أن أعلى أشكال العبقرية الأدبية لا يلقى بالا إلى التنفيذ الشديد العناية ، والأصدق من ذلك أن يقال : إن كل كاتب جيد خليق أن يعنى بما هو مهم لغرضه – ولكن الأغراض تتفاوت على نحو غير محدد) . . إن رأيى الخاص هو أن دوستويفسكى كان يملك تلك الموهبة – وهى فى حد ذاتها من علامات العبقرية – موهبة الانتفاع بنقاط ضعفه : بحيث يكف الصراع والهستريا عن أن يكونا عيوبا فى فرد ويغدوان – كما يمكن للضعف الأساسى أن يكون ، إذا توافرت المقدرة على مواجهته ودراسته – مدخلا إلى عالم صادق وشخصى . ولست أفترض أن ألوان نضال دوستويفسكى كانت غريبة أساسا على ألوان نضال فلوبير . ولست أستطيع أن أصدق ، فى كل الأحوال ، أن دستويفسكى كان مناضلا روحيا مشوش الذهن ، بأكثر مما أستطيع أن أصدق أن أفلاطون كـان مدرسا فى أوكسـفورد . بديـهى أنه يحاكى نفسه محاكاة ساخرة أحيانا (ومحاكياته الساخرة مفيدة) ولكن أى شىء إلا أن يؤدى بأقصى جودة يمكن أن يؤدى بها ، قد يكون مضحكا .

ثمة كاتب واحد– ومن المحقق أنه فى رأيى أكثر الروائيين تشويقا فى انجلترا – واضح أنه تأثر بعض الشىء بدستويفسكي : وهو مستر د . هـ لورنس . إن مستر لورنس قد تقدم – على نوبات متقطعة ، صحيح ، لأنه ربما لم يخرج شيئا فى مثل جودة « أبناء وعشاق » ككل . وهو لم يسلم نفسه كلية لعمله قط ، على ما أظن . إنه ما زال ينظر ، فى أحيان كان يجمل به فيها أن يكتفى بأن يرى . ولم تصل نظريته بعد إلى النقطة التى لا تغدو عندها نظرية ، فإنه مازال يتطلب (فى ختام « عصا هارون») متحدثاً باسمه ، ليلقى موعظة . ولكن ثمة مشهدا واحدا فى هذا الكتاب – حوار بين الإيطالى وعدة رجال انجليز – يشعر فيه المرء بأن الكل يتحكم فيه خالق هو خالق على نحو صرف ، يملك ذلك التنزه المروع عن الغرض الذى يتسم به الخالق الحق . ومن أجل ذلك نستطيع أن نغتفر لمستر لورنس ارتداده – بعد ذلك – إلى نظرية فى العلاقات البشرية .

من « رسالة لندن »

(١٩٢٢)

[من مقالة نشرت فى مجلة «ذا دايال» (المزولة) ديسمبر ١٩٢٢]

كانت مارى لويد من لندن – من هو كستون فى الواقع – وقد وقفت على خشبة المسرح منذ سنواتها الباكرة .

« يوليسيز » والنظام والأسطورة(*)

(١٩٢٣)

ظهر كتاب مستر جويس[1] منذ مدة طويلة بما يكفى لأن يجعلنا فى غير حاجة إلى مزيد من التعبير العام عن الدهشة أو اللوم من جانب المنتقصين ، ولم يظهر منذ مدة طويلة بما يكفى للقيام بتقييم كامل لمكانه ودلالته . وكل ما يستطيع المرء أن يقوله ، على نحو مفيد ، فى هذا الوقت – وإنه لعمل كبير ، بالنسبة لكتاب كهذا – هو أن يجلو أى جانب من جوانب الكتاب – وإن عدد جوانبه لغير محدد – لم يلق الضوء عليه بعد . وأنا أعد هذا الكتاب أهم تعبير وجده الجيل الحالى . إنه كتاب ندين له جميعا ، ولا سبيل لأحدنا إلى الفرار منه . هذه مصادرات على أى شىء أقوله عنه ، ولست بالراغب فى إضاعة وقت القارىء بتنميق المدائح . لقد منحنى كل الدهشة والبهجة والرعب التى أستطيع أن أتطلبها ، وسأترك الأمر عند هذا .

ومن بين كل النقدات التى رأيتها للكتاب ، لم أر شيئا – إلا إذا استثنينا ، بطريقتها الخاصة ، مقالة مسيو فاليرى لاربو القيمة والأقرب إلى أن تكون مقدمة منها إلى أن تكون نقدا – لاح لى أنه يقدر دلالة المنهج المستخدم فيها – ألا وهو توازيها مع

* مراجعة لرواية جويس « يوليسيز » نشرت فى مجلة ذادايال (المزولة) نوفمبر ١٩٢٣ O,LXXV وأعيد طبعها فى كتاب « صور القصة الحديثة » تحرير وليم فان أوكونور- جامعة منيسوتا ١٩٤٨ ، وفى كتاب « المختار من نثر ت س إليوت تحرير وتقديم فرانك كرمود ، فيبر وفيبر ، لندن ١٩٧٥ .

(١) يوليسيز : تأليف جيمز جويس ، ٧٥٢ صفحة ، شكسبير آند كمبانى ، باريس ، طبعة محدودة .

الأوديسية ، واستخدام أساليب ورموز مناسبة لكل قسم . ومع ذلك فقدكان للمرء أن يتوقع أن تكون هذه هى أول خاصة فريدة تجنب الانتباه بيد أنها قد عولجت كمراوغة مسلية ، أو سقالة نصبها المؤلف بغرض تقديم حكايته الواقعية ، دون أن تكون لها أهمية فى البناء المكتمل .

ويلوح لى أن النقد الذى وجهه مستر ألد ينجتون إلى **يوليسيز** ، منذ عدة سنوات ، يفشل بسبب هذا السهو – غير أنه لما كان مستر ألد ينجتون قد كتب قبل أن يظهر العمل كاملا ، فإن فشله أشرف من محاولات الذين وجدوا الكتاب أمامهم كاملا . لقد عالج مستر ألد ينجتون مستر جويس على أنه نبى للعماء : وناح على فيضان الدادية الذى رأته عينه البصيرة ينبجس عند الطرق بعصا الساحر . بديهى أن التأثير الذى قد يحدثه كتاب مستر جويس هو ، من وجهة نظرى ، أمر خارج عن الموضوع . فإن كتابا بالغ العظمة قد يكون له تأثير بالغ السوء بالتأكيد ، وإن كتابا يعوزه الامتياز قد يكون بالغ النفع أحيانا . إن الجيل التالى مسئول عن روحه ، ورجل العبقرية مسئول أمام أنداده لا أمام ملء استوديو من الحمقى المغرورين غير المتعلمين وغير المنظمين . ومع ذلك فإن إلحاف مستر ألدنجتون المشجى فى الاهتمام بأنصاف الأذكياء يلوح لى منطويا على متضمنات معينة عن طبيعة الكتاب ذاته ، لا أستطيع أن أوافقه عليها ، وهذه هى القضية المهمة . إنه يجد الكتاب – إذا كنت قد فهمته – دعوة إلى العماء وتعبيرا عن مشاعر ملتوية جزئية وتحريفا للواقع . غير أنى إذا لم أورد كلمات مستر ألدينجتون ، أكون معرضا لأن أزيف كلامه. يقول[1] : « أضف إلى ذلك أنى أقول إنه عندما يعمد مسترجويس ، بمواهبه المدهشة ، إلى استخدامها ليثير اشمئزازنا من البشرية ، فإنه يفعل شيئا زائفا وقذفا فى حق الإنسانية » . إن هذا شبيه بعض الشىء برأى ثاكرى المتمدين فى سويفت : « أما عن المغزى الأخلاقى فإنى إخاله مروعا ومخزيا ، تعوزه الرجولة ، مجدفا . وأنا أقول إن هذا الكاهن ، بكل عملاقيته وعظمته ، جدير بأن نستقبله بصيحات الاستنكار » . (وثاكرى يقول هذا عن خاتمة الرحلة إلى بلاد الهويهانهانمز– وهى تلوح لى واحدة من أعظم الانتصارات التى حققتها روح الإنسان طوال تاريخها) . من الحق أن ثاكرى قد أزجى إلى سويفت ، فيما بعد ، واحدة من أجمل التحيات التى أزجاها إنسان أو تلقاها : « إنه يلوح لى رجلا بالغ العظمة لدرجة أن التفكير فيه أشبه بالتفكير فى امبراطورية تسقط » . ويكاد مستر ألد ينجتون ، فى عصره ، أن يكون على مثل هذا القدر من السخاء .

(١) إنجلش رفيو ابريل ١٩٢١

وسواء ما إذا كان من الممكن أن يقنف في حق البشرية (باعتبار ذلك متميزا عن القذف بمعناه المألوف وهو قذف فرد أو جماعة ، على خلاف بقية البشرية) فمسألة أعد مناقشتها من شأن الجمعيات الفلسفية ، غير أنه من البديهي أنه لو كانت « يوليسيز » قذفا ، لكانت ببساطة وثيقة مزورة ، وتدليسا لا حول له ، ولما استثارت اهتمام مستر ألدينجتون لحظة واحدة . لست أريد أن أتوقف عند هذه النقطة ، فالسؤال الهام هوالذى يتجنبه مستر ألدينجتون ، عندما يشير إلى ما لدى مستر جويس من « ملكة عظيمة يعوزها النظام » .

أظن أن مستر ألدينجتون وأنا متفقان ، إن قليلا أو كثيرا ، على ما نريده من حيث المبدأ ، ومتفقان على أن ندعوه بالكلاسية . وهذا الاتفاق هو الذى جعلنى أختار مستر ألدينجتون كى أهاجمه ، في هذه القضية نحن متفقان على ما نريده ، ولكن ليس على طريقة الحصول عليه ، أو من هم الكتاب المعاصرون الذين ينمون على ميل إلى ذلك الاتجاه . نحن متفقان ، فيما آمل ، على أن « الكلاسية » ليست بديلا لـ « الرومانتيكية » . كما تكون الأحزاب السياسية محافظة وليبرالية ، جمهورية وديمقراطية ، على منصة شعارها « أخرجوا الأوغاد » . إنها هدف يناضل كل أدب جيد فى سبيل بلوغه . على قدر ما يكون أدبا جيدا ، حسب إمكانات مكانه وزمانه ويستطيع المرء أن يغدو كلاسيا ، بمعنى من المعانى ، بأن يتحول عن تسعة أعشار المادة المتوافرة لديه ، وألا يختار سوى مادة محنطة فى متحف – كبعض الكتاب المعاصرين الذين يستطيع المرء أن يقول عنهم بعض أشياء قذرة فى هذا الصدد ، لو كان الأمر يستحق (وليس مستر ألدينجتون واحدا من هؤلاء) أو يستطيع المرء أن يكون كلاسيا ، من حيث المنزع ، بأن يصنع خير ما يمكنه صنعه بالمادة المتوافرة لديه . إن الخلط ينبع من الحقيقة الماثلة فى أن الاصطلاح يطبق على الأدب وعلى كل مركب الاهتمامات وأنماط السلوك والمجتمع التى يكون الأدب جزءا منها ، فلا تكون له نفس الدلالة فى كلا الاستخدامين وإنه لمن الأسهل كثيرا أن تكون كلاسيا فى النقد الأدبى من أن تكون كذلك فى الفن الخلاق ، وذلك أنك فى الخلق مسئول عن مادة لابد لك ببساطة أن تقبلها . وفى هذه المادة أدرج انفعالات ومشاعر الكاتب نفسه التى هى بالنسبة لذلك الكاتب مادة ، ببساطة ، لابد له من أن يتقبلها – وليست فضائل يزيدها ، أو رذائل ينبغى الإقلال منها وعلى ذلك فإن السؤال حول مستر جويس هو ما مقدار المادة الحية التى يعالجها وكيف يعالجها . يعالجها لا كمشرع أو حاث وإنما كفنان ؟

وهنا نجد أن استخدام مستر جويس **للأوديسية** له أهمية كبرى إن له أهمية اكتشاف علمى فليس هناك شخص اخر قد آقام رواية على مثل هذا الأساس من قبل

لأن ذلك لم يكن ضروريا من قبل . ولست أتهرب من القضية عندما أدعو « يولسيز » : (رواية) ولئن دعوتها ملحمة ، فلن يهم . إنها إذا لم تكن رواية ، فإنما ذلك ، ببساطة ، لأن الرواية شكل لم يعد بعد كافيا ، لأن الرواية بدلا من أن تكون شكلا كانت ، ببساطة ، تعبيرا عن عصر لم يفقد كل شكل بالدرجة الكافية لإشعاره بأنه فى حاجة إلى شيء أشد صرامة . لقد كتب مستر جويس رواية واحدة - الصورة ، وكتب مستر ويندام لويس رواية واحدة - تار . ولا أظن أن أيا منهما سيكتب في يوم من الأيام « رواية » أخرى . فقد انتهت الرواية بفلوبير وجيمز . وأظن أنه لما كان مستر جويس ومستر لويس ، المتقدمان على عصرهما ، قد استشعرا عدم رضاء واع ، أو ربما كان لاشعوريا ،عن هذا الشكل ، فإن رواياتهما أكثر افتقارا إلى الشكل من روايات دزينة من الكتاب المهرة الذين لا يدركون أنها آيلة إلى الزوال .

إن مستر جويس ، فى استخدامه الأسطورة ومعالجته للتوازى بين المعاصرة والقدم ، إنما يتبع منهجا لابد للآخرين من أن يتابعوه فيه . ولن يكونوا محاكين له ، بأكثر مما يكون العالم الذى يستخدم اكتشافات آينشتاين لمتابعة اكتشافاته الخاصة المستقلة والأبعد مدى . إنها - ببساطة - طريقة لكى نتحكم وننتظم ونضفى شكلا ودلالة على ذلك المشهد الرحيب من العقم والفوضى الذى هو التاريخ المعاصر . وهو منهج سبق أن أومأ إليه مستر ييتس ، وأعتقد أن مستر ييتس كان أول معاصر أدرك حاجتنا إليه . إنه منهج تنم الطوالع عن يمنه .إن علم النفس (بوضعه الحالى ، وسواء كان رد فعلنا إزاءه ملهويا أو جادا) وعلم الأعراق البشرية وكتاب « الغصن الذهبى » قد اجتمعت لكى تجعل من الممكن ما كان متعذرا منذ بضع سنوات قليلة . فبدلا من منهج السرد ، نستطيع الآن أن نستخدم منهج الأسطورة . وهذه ، فيما أعتقد اعتقادا جادا ، خطوة نحو جعل العالم الحديث أمرا ممكنا للفن ، ونحو ذلك النظام والشكل اللذين يرغب فيهما مستر ألد ينجتون بكل هذه الحماسة . ولا أحد سوى الذين توصلوا إلى نظامهم الخاص سرا، وبدون عون ، فى عالم لا يقدم إلا النزر القليل من المساعدة نحو هذه الغاية ، هم الذين يمكن أن تكون لهم أى فائدة فى المضى بهذه الخطوة قدما .

من « ميريان مور »

(١٩٢٣)

[من مقالة نشرت فى مجلة «ذا دايال» (المزولة) ديسمبر ١٩٢٣]

ان كل فن يبارى وضع الطقس . فذاك ما ينبع منه ، وإليه يجب دائما أن يرتد التماسا للقوت .

الأدب والعلم والعقيدة القطعية (١٩٢٧)

نشرت بمجلة ذاديال (المزولة) مارس ١٩٢٧

الناشر و.و . نورتون وشركاه

العلم والشعر . تأليف أ أ رتشاردز ٩٦ صفحة .

السيد أ.أ رتشاردز عالم نفسانى ودارس للأدب فى آن واحد . وهو ليس عالما نفسانيا آثر أن يمارس مؤهلاته على حساب الأدب ، ولا هو رجل أدب اشتغل بعلم النفس على سبيل الهواية . فللمرء أن يتوقع ، فى عصرنا ، أن يقع على أفراد كثيرين من نوعه . ولكن الملكة المزدوجة ، وهى أندر من التدريب المزدوج ، قلما تعطى لأحد . والسيد رتشاردز يكاد يكون وحيدا إن « أسس علم الجمال » و« معنى المعنى » (وهى أعمال ألفها بالاشتراك مع غيره) كتب من المحقق أنه سيزداد حظها من الأهمية والتقدير وأول كتاب أصيل له كلية هو« أصول النقد الأدبى » ويعد من علامات الطريق ، وإن لم يكن مرضيا تماما . لقد كانت لدى السيد رتشاردز أشياء صعبة يقولها ولم يتمكن تماما من فن قولها ، ومن المحقق أن ما قاله هناك بشديد عسر ، سيتمكن من أن يقوله على نحو أفضل . والكتيب الحالى يمثل تقدما متميزا فى قدرة السيد رتشاردز على التعبير والترتيب إنه ممتع جدا لدى القراءة ، ولكنه أيضا كتاب يجمل بكل مهتم بالشعر أن يقرأه .

وليس الكتاب ملحوظا لأنه يقدم الإجابة عن أى أسئلة . فالأسئلة من النوع الذى يثيره السيد رتشاردز لا يجاب عنها عادة . وعادة لا تعدو أن يخلفها غيرها . ولكن سوف ينقضى زمن طويل قبل أن يعفى الزمن على أسئلة السيد رتشاردز . والحق أن السيد رتشاردز ملكة فريدة فى استباق الأسئلة التى ستطرحها الأجيال التالية على نفسها . والسؤال الذى يسأله هنا إنما هو سؤال على أعظم قدر من الخطر . وإدراك هذا ومسائل متصلة به يكاد يعنى ألا يتمكن المرء ، من الآن فصاعدا ، من أن يثبت ذهنه على أى مسائل غيرها . أما ما هذه المسائل على وجه الدقة ، فأمر سوف يسبب لنا شرحه بعض الجهد . إن هذا الكتاب المكون من ست وتسعين صفحة من القطع الصغير هو - فى المحل الأول - بحث فى جانب جديد ، لم يستكشف ، من نظرية المعرفة . فى العلاقة بين الصدق والاعتقاد ، بين الموافقة العقلية والوجدانية . إنه مقالة فى أجرومية الاعتقاد ، وأول تلميح ألتقى به إلى أن ثمة مشكلة أنماط مختلفة من الاعتقاد . وهو يمس المشكلة الهائلة . مشكلة علاقة الاعتقاد بالطقس ، ويرسم صورة تخطيطية لما يجرى فى العقل أثناء عملية تذوق قصيدة ، ويرسم معالم نظرية فى القيمة . وعرضا يشتمل على كثير من الملاحظات العادلة عن الفرق بين الشعر الصادق والشعر الزائف . ليس بوسع المرء أن يزدرد كل هذه المسكرات المركزة فى ست وتسعين صفحة من القطع الصغير دون أن يعتريه دوار لوقت قصير .

إن أهمية السيد رتشاردز - وقد ذهبت إلى أنه مهم بالتأكيد- لاتكمن فى حلوله ، وإنما فى إدراكه للمشكلات ثمة تفاوت معين بين حجم مشكلاته وحجم حلوله . وهذا طبيعى : فعندما يدرك المرء مشكلة كبرى ، يكون فى حجم رؤيته لها . بيد أنه عندما يقدم المرء حلا ، فإنه يكون فى حجم التدريب الذى تلقاه . ثمة شىء ملهوى إلى حد ما فى الطريقة التى يستطيع بها السيد رتشاردز أن يسأل سؤالا غير قابل لأن يجاب عنه لم يسأله أحد قط من قبله ، وأن يجيب عنه بصوت آت عن مبعدة من معمل لعلم النفس ، يقع فى كمبردج . إن بعض معتقداته يلوح أنها يضرب بعضها بعضا . يقول فى ص ٢٢ : «إن أفكارنا خدم لاهتماماتنا » . إنه عالم النفس العصرى يتحدث . بيد أننا إذ نستمر فى القراءة ، نجد أفكارنا وقد تبين أنها خدم بالغو الهزال بالتأكيد ؛ لأنه يلوح أنه من مصلحتنا (ونحن نسأل ما مصلحتنا ؟) أن نعتنق نوعا من الاعتقاد ، أى اعتقاداً فى قيم موضوعية نابعة من الواقع الموضوعى . للمرء أن يتوقع من السيد رتشاردز أن يعتنق رأيا - وهو جزئيا يعتنقه - مؤداه أن « العلم » هو ، بصورة كاملة ، معرفة بالطريقة التى تعمل بها الأشياء ، وأنه لا يحدثنا بشىء عما هى عليه فى نهاية المطاف . يقول (ص ٦٣) : « لا يستطيع العلم أن يحدثنا بشىء عن طبيعة الأشياء بأى معنى

نهائى » . وفى تلك الحالة ننتظر من العلم أن يترك «طبيعة الأشياء ، بمعناها النهائى» وحدها ، وأن يدع لنا الحرية أن « نعتقد » ، بالمعنى النهائى ، فى أى شىء نميل إليه . ومع ذلك فإن العلم يتدخل فعلا فى « النهائى » ، وإلا ما تعين على السيد رتشاردز أن يكتب هذا الكتاب . لأن رأيه – على وجه الدقة – هو أن العلم (وإن يكن محدودا) قد سحق النظرة الدينية أو الطقسية أو السحرية إلى الطبيعة ، وهى النظرة التى ظل الشعر دائما يعتمد عليها . وأظن أنه سيتعين على السيد رتشاردز أن يعيد تدبر هذه المسألة : وليس الاعتراض تافها ونزقا على النحو الذى يبدو عليه . ولو كان المرء سيدرس فلسفيا طبيعة الاعتقاد ، فإن كونه عالما يعادل خطر كونه لاهوتياً . بل إن العالم فى عصرنا – على نحو أكبر مما هو الشأن مع اللاهوتى – خليق أن يكون متحيزا فيما يخص طبيعة الصدق . إن السيد رتشاردز ميال إلى أن يطرح سؤالا فوق العلمى ، وأن يقدم عنه إجابة لا تعدو أن تكون علمية .

والسيد رتشاردز – فى نظريته فى القيمة – يطرح السؤال فوق العلمى ، ولا يعدو أن يقدم عنه إجابة علمية . ويلوح أن نظريته فى القيمة هى ذات النظرية التى قدمها فى « أصول النقد الأدبى » . إن القيمة تنظيم (ص ٣٨) : « لأنه إذا كان العقل نسقا من الاهتمامات ، وإذا كانت الخبرة هى عملها (ما معنى « عملها » ؟) ، لكانت قيمة أى خبرة مسألة الدرجة التى يصل بها العقل ، خلال هذه الخبرة ، إلى توازن كامل » إن « الاهتمامات » ، عند السيد رتشاردز ، تجنح إلى أن تكون وحدات ذرية . واختلاف القوة بين الاهتمامات يجنح إلى أن يكون كميا فحسب . وعلى ذلك فإن الاختلاف بين الخير والشر لا يعود سوى « الاختلاف بين تنظيم حر وآخر مبدد » . فالخير هو الفاعلية ، ونظام Roneo Steel Cabinet عقلى يعمل على نحو مثالى . وخير حياة (ص ٤٢) لـ « صديقنا » (الذى نتمنى له الخير) إنما هى حياة « ينغمس فيها أكبر قدر ممكن من نفسه (وأكبر قدر ممكن من دوافعه) » . لقد كان بوسع القديس فرنسيس (إذا اخترنا شخصية ماثلة فى أعين الجمهور فى الوقت الحاضر) أن يختار حياة ينغمس فيها قدر أكبر من دوافعه ، عما هو الشأن مع الحياة التى اختارها . وكان بوسعه أن يختار حياة يمكن أن يدرج فيها دافعه إلى الثياب الرائعة (وإن لم يكن هذا فى ذاته بالدافع السىء) . فالهدف هو تجنب « الصراع » وبلوغ « التوازن » . ولدى البوذيين اسم مختلف يطلقونه على « التوازن » .

ولست من البساطة بحيث أؤكد أن نظرية السيد رتشاردز زائفة . من المحتمل أن تكون صادقة تماما ، ومع ذلك فهى لا تعدو أن تكون وجها واحدا إنها نظرية سيكولوجية فى القيمة ، بيد أنه ينبغى أن تكون لدينا أيضا نظرية خلقية فى القيمة .

والأمران لا يتماشيان ، ولكن كليهما يجب أن يعتنق ، وتلك هى المشكلة على وجه الدقة . لئن كنت أعتقد - كما أعتقد - أن الميزة الكبرى للإنسان هى أن يمجد الرب ويستمتع به إلى الأبد ، فإن نظرية السيد رتشاردز لا تكون كافية : وميزتى هى أنى أستطيع أن أعتقد فى نظريتى ونظريته أيضا ، على حين أنه محدود بنظريته . والحق أن ملكة الاعتقاد عند مستر رتشاردز تعانى - كما هو الشأن مع أغلب العلماء - من ممارسة متخصصة أكثر مما ينبغى . فأحد الأعضاء ملىء بالعضلات ، وعضو آخر مشلول تماما . وعندما أطالع كتيب السيد رسل المسمى « ما أعتقده » ، تدهشنى قدرة السيد رسل على الاعتقاد - داخل حدود . لم يكن القديس أوغسطين يعتقد فى أشياء أكثر منه . يعتقد السيد رسل أنه عندما يموت فسيتعفن ، ولا أستطيع أن أعتنق هذه العقيدة فى أى معتقد . ومع ذلك لا أستطيع أن أعتقد - وهذه هى النقطة الرئيسية - أنى ، بأكثر من السيد رسل أو غيره من الأخوة الأسرع تصديقا ، أستمر فى العيش لحظة واحدة دون اعتقاد فى أى شىء سوى « كيف » العلم .

ويلوح لى أن مستر رتشاردز ضحية شكيته الخاصة ، أولا فى إصراره على علاقة الشعر بالاعتقاد فى الماضى ، وثانيا فى اعتقاده أن الشعر سيتعين عليه أن يتحول دون أى اعتقاد فى المستقبل . وهو يقر بأنه « حتى أكثر اتجاهاتنا أهمية يمكن أن يستثار وسيبقى دون دخول أى اعتقاد على الإطلاق » (ص ٧٢) . ويمضى قائلا إننا لسنا بحاجة إلى معتقدات ، ومن المؤكد أنه لا يجب أن تكون لدينا أى معتقدات ، إذا أردنا أن نقرأ مسرحية « الملك لير » . إن مسرحية « الملك لير » ، فى نهاية المطاف ، استثناء هائل ، ولكن هذا التقرير مدعاة للشك جدا . لست أدرى ما إذا كان السيد رتشاردز قد قصد أن يضمر أن شكسبير لابد أنه لم تكن لديه أى معتقدات وهو يكتبها ، ولكنى - لعمرى - لا أستطيع أن أرى أن ما أحتاج إليه من اعتقاد عند قراءة « الفردوس المفقود » أكبر مما تحتاج إليه مسرحية « الملك لير » . ولئن كان إسلام المرء ذاته للأعمال الفنية يولد معتقدات ، فإنى خليق أن أقول إنى كنت أكثر ميلا إلى اعتقاد من نوع ما بعد قراءة مسرحية شكسبير منى بعد قصيدة ملتون . تمنيت - على أية حال - لو أورد السيد رتشاردز مثالا لعمل فنى ما كان ليمكن أن ينتج دون اعتقاد . وطوال هذا الفصل (الشعر والمعتقدات) يلوح لى أن السيد رتشاردز يستخدم كلمة « اعتقاد » على نحو غائم جدا ، ملمحا عادة إلى الاعتقاد الدينى ، برغم أنى لا أدرى سببا لاقتصاره على ذلك . لست أظن أنه يتخيل أن هوميروس كان يعتقد فى «تاريخية» كل المزح الخبيثة للفريق الأولمبى ، وليس يمكن إيراد أوفيد - الأقرب إلى التخصص فى نوادر الآلهة - كممثل للنزعة الجذرية عند الرومان . ومن بين الشعراء الرومان كان

أكثرهم حظا من « المعتقد » (على ما أجرؤ أن أقول) هو لوكريتيوس ، الذى كانت معتقداته من نوع علمى على وجه الدقة ، والذى كان اعتقاده فى ڤينوس مخففا جدا بالتأكيد . بيد أننا حتى لو تناولنا الشاعر الذى قد يلوح أنسب الشعراء لغرض السيد رتشاردز : دانتى ، فأى حق لدينا أن نؤكد ما كان دانتى يعتقده فعلا ، أو كيف كان يعتقده ؟ أكان يعتقد فى « الخلاصة » Summa على نحو ما كان القديس توما يعتقد فيها ؟ بل أكان القديس توما يعتقد فيها على نحو ما يفعل مسيو ماريتان ؟ وإلى أى مدى قد اعتمد دانتى على « النظرة السحرية إلى الطبيعة » ؟

إن المشكلة بأكملها تدور حول مسألة ما إذا كان يمكن الإبقاء على القيم الوجدانية فى كون علمى . إن السيد رتشاردز يعى جيدا – كما أعلم من محادثات معه ، ولست أعرف من هو أكثر منه وعيا بذلك – أن الانفعالات والعواطف تظهر وتختفى فى مجرى التاريخ الإنسانى ، وبسرعة أيضا ، وأن عواطف معينة من أواخر العصور الوسطى – يخلق بنا أن نسعد باستشعارها لو استطعنا قد اختفت على نحو كامل ، كأسرار صنع الزجاج الملون ، أو عمل الميناء البيزنطية ، ويبدو أن من الممكن تماما – كما يوحى السيد رتشاردز – أن تكون الزيادة المستقبلة فى المعرفة العلمية مصحوبة بتدهور مطرد فى « الروحانية » (وهذه الكلمة من استخدامى ، وليست من السيد رتشاردز) . يظن السيد رتشاردز أن الشىء الوحيد الذى يمكن أن ينقذنا من « العماء العقلى » هو الشعر ، شعر مستقبل منسلخ عن كل اعتقاد أما ما سيكون عليه هذا الشعر ، فذاك مالا أستطيع له تصورا ، ولو كان وصفه لـ « شعر الاعتقاد » أوضح ، لكانت لدينا فكرة أوضح عما يعنيه بشعر عدم الاعتقاد . ولئن كان ثمة تفرقة من النوع الذى يقيمه بين شعر الماضى كله ، وشعر المستقبل كله ، فلست أظنه محقا فى استثنائه بعض قصائد ، كمسرحية « الملك لير » . ولئن كان مصيبا ، فإنى فى هذه الحالة لا أظن أن فرص المستقبل مشرقة على النحو الذى يأمل فيه : يقول . « إن الشعر قادر على إنقاذنا » . وهذا أشبه بالقول إن ورق الحائط سينقذنا عندما تكون الحيطان قد تداعت . إنها نسخة منقحة من « الأدب والدوجما » .

إن الغلطة الأساسية فى الكتاب هى فى أنه أصغر من اللازم ، بينما الموضوع هائل . ففى الصفحات الست والتسعين ، يغطى السيد رتشاردز أرضا فسيحة إلى الحد الذى تعين على معه أن أترك بعضا من أكثر دعاويه تشويقا ، وكل نقده النافذ ذى القيمة للشعر المعاصر ، دون مس لقد أتعبنا ومنانا ، وإننا لنتطلب منه كتابا أكبر .

ومما يؤسف له – بهذه المناسبة – أن البيت السابع من سوناتة وردزورث (ص ١٩) ، التى يمثل بها السيد رتشاردز لنظريته فى عملية تذوق الشعر ، قد طبع ناقصا مقطعا (بدلا من to اقرأ unto) .

من « شاعر وقديس . . »

(١٩٢٧)

(من مقالة عن بودلير نشرت فى مجلة « ذا دايال » (المزولة) مايو ١٩٢٧)

لكى تفهم بودلير ينبغى أن تقرأ كل بودلير . ولا شىء مما كتبه عديم الأهمية . لقد كان شاعراً عظيما وكان ناقدا عظيما .

The Silurist

(١٩٢٧)

[نشرت فى مجلة «ذا دايال» (المزولة) سبتمبر ١٩٢٧]

عن قصائد هنرى ڤون : خصائص ولمحات . تأليف إدموند بلندن – 12 mo – ٦٤ صفحة – ر . كوبدن – ساندرسن ، ٥ شلنات .

مستر إدموند بلندن معروف جيدا كشاعر أجزاء معينة من ريف انجلترا . وهذه المقالة القصيرة عن فون يخلق بها أن تشوق كل من يميل إلى شعر مستر بلندن ، لأن مستر بلندن يشعر نحو فون بتعاطف حار ، ويجعل القارىء يشعر بأن بلندن وفون يشتركان حقيقة فى الكثير . والدليل هو أن مستر بلندن قد ترجم قصائد فون اللاتينية بنجاح ملحوظ . لقد نجح إلى الحد الذى يجعل من النتيجة أكثر من عمل دال على البراعة tour de force، وهى تلوح شبيهة جدا بما كانت القصائد خليقة أن تكون عليه ، لو أن فون كتبها بنفسه بالانجليزية . وهذا ، فى رأيى ، هو أحسن جزء فى الكتاب . ولما كانت القصائد ذاتها حلوة جذابة ، فإنها تجعل الكتاب جديرا بالقراءة .

وليست هذه دراسة نقدية بالمعنى الدقيق للكلمة . وإنما هى « تذوق » ومع ذلك فإن لها بعض القيمة النقدية ، لأن فون – فى الحقيقة – أشبه ببلندن منه ببعض صور لنفسه أسقطت . وحيثما كان فون شبيها ببلندن ، كان رأى مستر بلندن فيه صائبا .

إن من أوجه فون التى يخلق بدراسة مستر بلندن أن تصوبها : فون كمتصوف . ثمة سوء فهم نقدى معرض لأن يصيب أى شاعر تتجه الشكوك أيضا إلى أنه متصوف .

إن السؤال عما إذا كان شاعر من الشعراء متصوفا أو لم يكن ، ليس سؤالا على الاطلاق فى نظر النقد الأدبى . فالسؤال هو : إلى أى حد يعد الشعر والتصوف أمرا واحدا ؟ إنما يكون الشعر تصوفيا عندما ينوى أن ينقل - وينجح فى أن ينقل - للقارىء (فى ذات الوقت الذى يكون فيه شعرا حقا) تقرير خبرة محددة على نحو كامل ، ندعوها الخبرة الصوفية . ولئن كان شعرا حقيقيا فسينقل هذه الخبرة - بدرجة ما - إلى كل قارىء يشعر به ، بصدق ، كشعر . وبدلا من أن يكون غامضا ، فسيكون شفافا . وليس يهمنى أن أنكر أن الشعر الجيد يمكن أن يكون - فى الوقت ذاته - نوعا من الكتابة الشعرية لصوفية لا يراها سوى الذى تدرب . وفى تلك الحالة فقط يغدو الشعر والتصوف أمرين مختلفين . لقد جهر بعض القراء بأنهم اكتشفوا فى فون آثار فلسفة سحرية ذات أعماق عميقة . إنها قد تكون هناك . وإذا كان الأمر كذلك فهى لا تنتمى إلى الأدب وإنما إلى الكتابة الشفرية . إن العنصر الصوفى فى فون الذى ينتمى إلى شعره موجود لأى انسان كى يراه ، وهو ليس « صوفية » إلا بتوسيع من نطاق المصطلح ليس نادرا . إن تقريرا صوفيا صادقا إنما يوجد فى الأنشودة الأخيرة من « الفردوس » Paradiso ، وهذا فى المحل الأول شعر عظيم . وثمة صوفية تعادلها صدقا معبر عنها فى أشعار القديس يوحنا الصليب . وهى ليست تقريرا وإنما هى تعبير ملغز ، تنتمى إلى الصوفية العظيمة ولكن ليس إلى الشعر العظيم . ليس فون متصوفا عظيما ولا شاعرا بالغ العظمة ، ولكنه يتسم بنوع فريد من الشعور ، نجد أن مستر بلندن مؤهل لتقديره .

إن فون ، من بعض النواحى ، هو الأكثر حداثة - أى الأقرب إلى القرن التاسع عشر - بين من يدعون الشعراء الميتافيزيقيين فى القرن السابع عشر . وهو يشترك فى أمور مع العصر الذى ينتمى إليه مستربلندن ، أكثر مما هو الشأن مع دن أو كراشو أو هربرت أو بنلوز . ومن القصائد التى يلوح مستر بلندن مرتبطا بها ، على نحو خاص « التراجع » : قصيدة فون التى اشتهرت باعتبارها سلف قصيدة وردزورث « أنشودة عن لمحات الخلود » . بديهى أن هذه المقارنة (وهذا تقليد نقدى ، وليس من ابتكارات مستر بلندن) غيرعادلة لفون ، ولوردزورث أيضا . فالقصيدتان لاتشتركان فى الكثير . إن أنشودة وردزورث قطعة فائقة من التزيد اللفظى . وقصيدة فون تقرير بسيط ومخلص للشعور ولكن ثناء مستر بلندن على هذه القصيدة ، والثناء على هذا النوع من الشعر الذى يذكر بالطفولة وإشعاعها المتخيل ، له دلالته على نقطة الضعف فى كل من فون وبلندن .

« إن حلم لام النثرى « الملاك الطفل » يلوح أنه قد قام على ذكريات لفون ... وثمة تراسل عام غريب بين المقالة والقصيدة . ومع ذلك فهو ليس غريبا إلى هذا الحد . إذ ماذا كان إيليا – باعترافه الشخصى – سوى رجل عاشق لطفولته ؟ »

وهلم جرا . ولكنه لايعن لمستر بلندن أن هذا الحب لطفولة المرء – وهو هوى يلوح أنه يشارك فيه لام وفون – يمكن أن يكون أى شىء إلا أن يكون تذكارا للعظمة . نحن جميعا نعرف هذه الحالة النفسية ، ونستطيع جميعا – إذا آثرنا أن نسترخى إلى تلك الدرجة – أن ننغمس فى بذخ تذكر الطفولة . ولكننا إذا كنا نتسم بالنضج والوعى ، فسنرفض أن ننغمس فى هذا الضعف إلى حد الكتابة والتشاعر عنه ، فنحن نعرف أنه شىء ينبغى أن يدفن ، وينتهى منه ، رغم أن الجثة خليقة – من حين إلى آخر – أن تشق طريقها إلى السطح . وأنا لا أعرف إلا القليل عن تشارلز لام ، واهتمامى به أقل ، ولكن هذا المزاج التذكرى لفون –الذى وثب عليه مستر بلندن بكل هذه البهجة – قد ظل يلوح لى دائما واحدا من أسباب دنوه عن خير معاصريه . وهو ليس ضعفا شائعا فى تلك الفترة ، وإنما هو بالأحرى تنبؤى ، ويمكن أن يتعرف عليه ويشخصه أى انسان قرأ اعترافات روسو . يقول لنا مستر بلندن فى رضا : « إن كلمة صغير ذاتها قد صارت ، من الآن فصاعدا ، محملة بأشجان تواقة فى عقله » . ونستطيع أن نضيف : إن تلك الأشجان التواقة هى – على وجه الدقة – المادة التى لايصنع منها الشعر . وحب فون كما يبدو للريف وحياة الريف – وهو الذى سرعان ما يربطه مستر بلندن بأشجان الطفولة التواقة – يكتسب أيضا طابعا نورستانيا . والحقيقة الماثلة فى أن فون كان نصيرا للملكية قويا ، على بعض الخبرة بالمشاجرات المدنية ، وأنجليكانيا قويا ، لا تكفر عن ذلك . فحتى دين فون مشكوك فيه قليلا . ويعتذر مستر بلندن عن الشدة التى يكشف عنها فون فى مسألة الأعياد والقصف . وإن أنجليكانية فون لبعيدة عن مرح لود وديمقراطيته وأقرب بالأحرى إلى نزعة ولزية قاتمة ترفض الانقياد .

إن فون يعتبر عادة شاعر أبيات فاتنة عارضة ، وليس له قصيدة كاملة . ويودمستر بلندن أن يأخذ منه ماهو أكثر من ذلك ، ويصنع منه شاعر طبيعة كاملاً مثله . يقول : « إن المنظر الطبيعى عند فون غير قابل للمحاكاة . فسحبه ناعمة كالصوف ، ورياحه متلهفة إلى مخاطبة الانسان وإيقاظه ، وأشعة شمسه حيوية ، وحياة رعيه لايزعجها شىء وغير قابلة للتغير ، بحيث أنه فى غير حاجة إلى توقيع » . ثم المزيد على نفس الوتر . وتأثير ذلك هو محو تذكرنا لأبيات من قبيل

« لقد رأيت الأبدية فى تلك الليلة ... »

ولا يبقى سوى شاعر رعوى فاتر – أى شاعر ، إذ يستمتع بالهواء الطلق وجوانب التل الخضراء ، يشغل نفسه بإلصاق خيالاته الخاصة على الطبيعة .

ولكن هذا علامة على حدود النقد الذى من طراز نقد مستر بلندن . وبدلا من أن يسقط نفسه على القرن السابع عشر ، ويسعى إلى تفهم أنماطه الفريدة تماما فى الفكر والشعور ، ينتزع شخصيته من القرن السابع عشر ، ويتمثلها فى ذاته . وهذا المنهج غير التاريخى مرشد إلى حد ما – وعلى وجه الدقة ، بقدر ما يكون مستر بلندن ذاته شائقا أو نموذجا لعصره ، لا أكثر . وهذا شبه معين بين فون وبلندن . وفون من بعض النواحى أقرب إلى القرن التاسع عشر من أغلب معاصريه ومن ناحية أخرى ، لا ينتمى فون إلى عصره . إنه يستخدم الاغراب فى التعبير ، وإن يكن على نحو مختلف . وليس الاغراب فى التعبير مجرد تصنع يمكن إهماله فى شعراء القرن السابع ، وإنما يمثل طريقة معينة فى التفكير والشعور : وإن فون لمتصل بشعراء لايشتركون فى الكثير مع مستر بلندن . وإنه لمن المستحيل أن تفهم و تحل أو تقيم أى شاعر من هذه الفترة دون أن تتشرب كل شعرائها . وعلى هذا يلوح أن مستر بلندن يفهم فون ، على ، موفقة . إنه يقر – وهو أمر مؤكد – بأن فون يدين بالكثير لعمل جورج هربرت ، ولكنه يعتبر هربرت أدنى من فون

« يلوح أن هربرت معنى عادة بوضع الأشياء على نحو فريد . إن تقواه تجرى سباق حواجز . ولا ريب فى أن الله هوالجائزة ، و لكن اهتمامنا ينصرف أكثر مما ينبغى إلى المآ ثر والحركات البهلوانية أثناء الطريق » .

فهذا – بعد عدد من المقتطفات يلوح فيها فون مغربا فى التعبير بصورة خاصة ، وابنا لعصره – مجانب للتوفيق . فمامن شاعر – فى كل ذلك العصر – قد دنا بتفرده من حافة البساطة الخالصة على نحو أضبط من جورج هربرت ومامن شاعر فى ذلك العصر المتدين بحرارة كتب شعرا تعبديا فاتنا مثله . ويقول مستر بلندن إن هربرت كان يرمى إلى « الله حسب ترتيبات مجلس كنيسة » ، ويقارن شعوره الدينى – دون أن يكون ذلك فى مصلحته – بـ « الحب الشمسى ، الشخصى ، الهامسة زهوره ، المتوج جبينه بقوس قزح ، الموجود فى كل مكان ، المغناطيسى » عند فون وليس فى مستطاعى أن أعلق أى معنى على هذه السلسلة غير المتسقة من النعوت . فلكى نتذوق حساسية هربرت ، يتعين علينا أن نتغلغل فى فكر العصر ووجدانه .

ويجمل بنا أن نعرف أندروز وهوكر . خلاصة القول إن وجدان هربرت واضح محدد ناضج متسق ، على حين أن وجدان فون غامض ، مراهق ، على نوبات ،

ونكوصى . وهذا الحكم قاس على نحو مسرف ، ولكنه لا يعدو أن يكون قولا بأن مستر بلندن - كبعض الأشخاص نوى التفكير الغامض والشعور الفاتر - يتوق إلى نشوة إغمائية من الخلط القائل بوحدة الطبيعة . إن فون شاعر حق ، وقد كتب أبـياتا فاتنة لم يكتبها أحد غيره ، ولكن خير صفاته هى تلك التى يشترك فيـها مع شعراء آخرين - وأعظم منه -فى عصره أكثر مما يشترك فيها مع مستر بلندن .

تفوق معزول

(١٩٢٨)

[نشرت فى مجلة «ذا دايال» (المزولة) يناير ١٩٢٨]

بنشره " مجموعة القصائد "[1] وهى مجموعة مرموقة لأنها تمثل أيضا اختيارا وحذفا صارمين – يستثيرنا مستر باوند إلى القيام بمحاولة أخرى لتقييم عمله . وإنى لأشك فيما إذا كان مثل هذا التقييم ممكنا تماما – أو سيكون ممكنا بالنسبة لجيلنا . بيد أنه حتى لو لم يكن كذلك ، فإنه يجدر بنا على الأقل أن نبحث فى طبيعة الصعوبة التى تواجهنا عند نقد عمله .

لقد كان لباوند ، وإن له ، تأثير هائل ، ولكن لا حواريين . وعلى غياب هذا الشئ الأخير أظن أن ينبغى أنه يهنأ ، أو ربما لم يكن ذلك يهم مثقال ذرة . لقد حوكى كثيراً ولكن هذا أمر أقل أهمية : ولست أنا ولا أى شخص آخر بالذى يمكن أن تعنيه مسألة من يحاكونه . غير أنه فضلا عن المحاكاة والسرقة يوجد هذان الشيئان المختلفان . التأثير والتلمذة . وأحيانا ما يتحدد هذان الشيئان فى نفس الشخص ، ولكنى قد ذهبت إلى أن لباوند تأثيرا كبيرا ولكن لا حواريين ، وإخال أن علة ذلك هى ما يلى : إن التأثير يمكن أن يتم من خلال الشكل – على حين أن المرء لا يكون له حواريون إلا بين أولئك الذين يتعاطفون مع محتواه . ولأمثل لهذا بحالة بالغة الاختلاف . لقد أثر الكاردينال نيومان فى عدد كبير من الناس ، ولكن حوارييه – إذا كان له أى حواريين – لابد أن يكونوا بالغى القلة . أما باوند فأعتقد أنه قد سبق وفاق ومازال متقدما على جيلنا وحتى على الجيل الأدبى من بعدنا ، على حين أن أفكاره هى فى كثير من الأحيان أفكار الجيل الذى سبقه .

إنه لشذوذ شائق ، ولكنه ربما لم يكن غريبا . إن الشئ الغريب فيه تفوقه الكامل والمعزول كأستاذ لأشكال النظم . فما من أحد بقيد الحياة قد مارس فن النظم بصرامة باوند وتكريسه ، وما من أحد بقيد الحياة قد مارسه بنجاح أكثر منه ، لا أستثنى عصرا أو بلدا ، بما فى ذلك فرنسا وألمانيا . أما ما قد يكون فى لغات أخرى ، فذاك مالا أستطيع أن أحكم عليه .

[1] – أقنعة مجموعة قصائد إزرا باوند – ٨٧٥ – ٢٢١ صفحة – بونى آند ليفرايت – ٢,٥٠ دولار

كذلك لست أقصر " فن النظم " على كلمة تكنيك الضرورية وإن تكن خطرة . إن الرجل الذى يبتدع أوزانا جديدة إنما هو رجل يبسط من آفاق حساسيتنا ويرهفها . وليس هذا الذى أنجزه باوند مجرد قضية " تكنيك " . لقد صرت ، فى السنوات الأخيرة ، ألعن مستر باوند بما فيه الكفاية . ذلك أنى لست على يقين من أنى أستطيع أن أعد نظمى ملكا خالصا لى . وفى اللحظة التى أكون فيها راضيا عن نفسى غاية الرضا ، أكتشف أنى قبست عن باوند بعض أصداء نظمه .

إن مصطلح الشعر الحر Vers Libre ، الذى لم يكن بالمصطلح الموفق قط ، آخذ الآن لحسن الحظ فى الاحتضار . ونستطيع الآن أن نرى أنه لم تكن هناك حركة ولا ثورة ، وما من صيغة . فالثورة الوحيدة هى أن إزرا باوند ولد بأذن رهيفة فى النظم . لقد مكن أشخاصا آخرين قليلين ، وأنا منهم ، من تحسين حاستهم الناظمة ، وبذلك طور الشعر من خلال الآخرين مثلما طوره من خلال نفسه . ولا أستطيع أن أفكر فى أى شخص ينظم فى جيلنا أو فى الجيل التالى له دون أن أجد نظمه (إذ كانت له أى قيمة) قد تحسن من جراء دراسة نظم باوند . إن شعره مرجع فى أشكال النظم لا ينضب له معين . والحق أنه ليس ثمة أحد غيره كى يدرس . لقد حاول واحد أو اثنان من الكتاب البارزين أن يتلقوا دروسهم من وتمان مباشرة . ولكن وتمان (كما يبين عملهم) ليس بالنموذج المأمون ، إلا أن تكون لك أذن أفضل – أو على الأقل موثوق بها أكثر – من وتمان . والأحكم هو أن تتمثل وتمنك خلال باوند .

ومن وجهة النظر هذه ، آسف لأن المجلد الجديد مختارات . لقد كتب مستر باوند بعض قصائد تضايقنى ولكنى ما كنت لأحذف أياً منها ، لأن ثمة ما يتعلم من كل . أضف إلى ذلك –والحق يقال – أن القصائد التى تضايقنى موجودة هنا : آداب معاصرة Moeurs Contemparaines إن لمستر باوند حسا فكاهيا رهيفا ، وأسلوبه فى الرسائل مقتدر ، ولكن الفطنة والفكاهة فى نظمه .. ولكن تلك المسألة خليقة أن تفضى بنا إلى جانب آخر للموضوع . وفى الوقت ذاته أين In Tempore Senectu-tis ومرثية جلاوكوس ؟ ينبغى إعداد مجموعة أخرى ، بعد وفاة مستر باوند .

ثمة أمر آخر يقال عن فن النظم عند باوند . لما كان أشخاص كثيرون يؤثرون قصائده الباكرة ، فلابد لى من أن أسجل اقتناعى بأن نظمه قد تحسن على نحو مطرد ، وأن الأناشيد هى أكثر أعماله تشويقا . ويتيح لى هذا الفرصة للقيام بنقلة رفيقة إلى القسم الثانى من موضوعى . لقد تناول مستر وندام لويس فى مجلة ذى إنمى (العدو) هذه الأناشيد على نحو أقرب إلى الخشونة (وحيث تكون الأناشيد فكهة أوعامية ،

أجدني متعاطفا معه) . وإخال أن المشكلة هي ما يلي : إن مستر لويس ، لكونه فيلسوفا ، لا يطيق صبرا على المحتوى . ولما لم يكن شاعرا ، فإنه ليس مهتما بالشكل بما فيه الكفاية . ومن هنا كان مستر لويس متسرعا قليلا ، وقد يؤدي بالقارئ غير الخبير إلى الاعتقاد بأن أوزان باوند تنبع من نفس المصدر الذي تنبع منه إيقاعات مس ستين . وهذا مناف للحقيقة كلية : فليس بينها شيء مشترك . والنقد الوحيد الذي يمكن أن يوجه للأناشيد هو أن حاسة باوند السمعية ربما كانت متفوقة على حاسته البصرية . من المحقق أن عينه مرموقة ، فهي حريصة وشاملة ودقيقة ، ولكن قلما تكون لديه صورة على أقصى درجة من التركيز ، صورة تجمع بين الدقيق والعيني ونوع من الإيحاء الذي يكاد يكون لا نهائيا . ومن ناحية أخرى ، يقوم نظمه بكل ما يرغب أن يقوم به ، فإن له إيقاعا موحدا يسري في تضاعيفه ، إلى جانب تنوع في الحالة النفسية غير محدود . أما عن معنى الأناشيد فإنه لا يقلقني قط ، ولست أعتقد أني آبه له . إني أعلم أن لدى باوند خطة ونوعا من الفلسفة وراءها . ويكفيني تماما أنه يظن أنه يعرف ما يفعله ، ويسرني أن الفلسفة موجودة هناك ، ولكني لست مهتما بها .

ويؤدي هذا بنا إلى المشكلة الثانية عن باوند . أعترف أني قلما أجدني مهتما بما يقوله ، وإنما فقط بطريقة قوله له . ولا يعني هذا أنه لا يقول شيئا ، لأن طرق قول لا شيء ليست شائقة . إن شكل سوينبرن غير شائق ، لأنه حرفيا لا يكاد يقول شيئا ، وما لم تكن تعني شيئا بكلماتك ، فإنها لن تفعل لك شيئا بيد أن فلسفة باوند – فيما أشك قد تقادم عليها العهد بعض الشيء . لقد بدأ كآخر حواري للتسعينيات ، وتأثر تأثرا كبيرا بمستر ييتس ومستر فورد مادوكس فورد . وقد أضاف لوذعيته الخاصة الواسعة ، وتقدم إلى توفيقية غريبة لا أظن أنه قد نظمها . بديهي أنه رومانسي على نحو بالغ . وكتابه " الرومانس " قد مكنه من أن يحيي كثيرا مما كان بحاجة إلى إحياء . وقد جعل أناسا ممن كان يحتمل ألا يقرءوا دانتي قط يقرءونه . وحارب ، بنجاح ، مواضعات الشعر الجيد الإنجليزية وأوضح أن ثمة خصائص حيوية للأسلوب ، موجودة في الشعر البروفنسالي والإيطالي ، وغير موجودة دائما في الشعر الإنجليزي . وقد حث على اتخاذ اتجاه من شكسبير أكثر نقدية ، وأعاد جويدو كافالكانتي وأرنو دانيل إلى «الخريطة » ، حتى لمن لا يستطيعون أن يقرءوهما . ومن أجل كل هذه الملكات وغيرها لا نستطيع أن نبخسه حقه من عرفان الجميل . إن تأثير باوند النقدي عظيم ونافع . (وددت لو أنه تركني أحرر مقالاته النقدية ، بدلا من أن يفعل ذلك بنفسه) . وديني النقدي الخاص له عظيم كديني في النظم . ومع ذلك أشعر أن ثمة خلطا في موضع ما لقد مضى باوند ، وسيظل ماضيا ، بحب استطلاع رحيب لا يعرف الراحة ، في كل ما

يقال ويكتب . فليست المسألة هى أنه ليس متمشيا مع العصر . ولكنى أتساءل أحيانا : كيف يوفق بين كل اهتماماته ؟ بل كيف يوفق بين الشعر البروفنسالى والإيطالى ؟ إنه يحتفظ ببعض الصوفية الوسيطة ، دون اعتقاد . وهذا يختلط بأشباح مستر ييتس (وهى مخلوقات ممتازة فى مستنقعاتها المحلية) ، ويدخل فى هورمونات دكتور بيرمان ، وإن وابور زلط من العقلانية الكونفوشيو سية (ديانة السيد المهذب ، وبالتالى فهى دين أدنى) قد سوى الكل . وهكذا نبقى متروكين مع سؤال (تجعله الأناشيد الناقصة أكثر بروزا) : ما الذى يؤمن به مستر باوند ؟

وحدة وجدانية

(١٩٢٨)

[نشرت بمجلة «ذا دايال» (المزولة) فبراير ١٩٢٨]

كان البارون ڤون هوجل الراحل يشغل ، لعدة سنوات ، مكانا محظوظا فى المجتمع وفى عالم الدين على السواء . كان ، من حيث المولد ، نمساويا يرجع أصله ، إلى الراينلاند ، ولكن أمه كانت تنتمى إلى أسرة اسكتلندية من العسكريين ، وزوجته إنجليزية . وتلقى نوعا من التعليم غير الرسمى فى عدة بلدان ، فى بلجيكا وإيطاليا بصورة أساسية ، وكان مقر إقامته المفضل هو إنجلترا . وقد احتفظ بجنسيته النمساوية حتى قيام الحرب ، ولكن ولاءه لقضية بريطانيا لم يكن موضع شك ، وسرعان ما قبل مواطنا بريطانيا بعد اندلاع الحرب . ومع ذلك ظل يحافظ ، على الدوام ، على الصداقات العديدة والودود التى كونها فى ألمانيا ، كما فى كل بلد آخر . وبالمثل كان شأنه فى الدين . فقد كان كاثوليكيا رومانيا ، لم توضع سنيته موضع الشك قط ، ومع ذلك فإن أعظم أنشطته ، وكثيرا من أحر صداقاته ، وربما أقوى تأثير له ، كان بين البروتستانتيين الألمان والإنجليز - وبين أتباع الحركة العصرية من الفرنسيين وقد تحرك ، دون أن يصيبه خدش ، بين أدغال الحركة العصرية ، وكان وثيق الصلة بالأب تايرل حتى النهاية . لقد كان يشغل مكانا فريدا .

لم ألتق بالبارون ڤون هوجل ، ولم أقرأ قط أعظم كتاب له . العنصر الصوفى فى الدين . وهذا النقص الأخير لا آسف عليه ، إذ من السهل إصلاحه ، رغم أنى لست على يقين من أنى سأصلحه يوما ما . ولكنى آسف كثيراً لأنى لم أره قط . لأن شهادة الأصدقاء الذين كانوا يعرفونه توضح أنه قد كان فى الرجل أكثر مما فى أى من كتبه وينبغى أن نعترف بأن أسلوبه ليس مشجعا . لقد أجاد نحو الإنجليزية إجادة تامة ، ولكن أسلوبه ثقيل صعب جرمانى . لقد كان ضحية حب الكمال ، ومن المؤكد أنه كان أقرب إلى الطول لحد الإملال . ولكن رسائله صالحة للقراءة نسبيا ، ونحن لسنا معنيين هنا بمتابعة أى استدلال وثيق ، وإنما بالتأثير التراكمى لشخصية أقرب إلى الجلال ، حيث أنها كانت تفيض هنا وهناك على مراسليه الذين لا حصر لهم ، والذين يمتدون من كهنة وفلاسفة إلى شابة ليس اسمها معروفا . وفى هذا المجلد نقترب قدر الإمكان من شخصية كانت تفوق فى قيمتها أياً من آثارها المطبوعة .

والحق أننا من بعض النواحي الهامة ندرك أن فون هوجل واهتماماته قد عفى عليها الزمن . ومن ناحية ، ينبغي أن نظل عارفين بجميله باعتباره شخصا - بعبارة ماثيو أرنولد - أبقى اتصالاته مع المستقبل مفتوحة .

لقد كان دائما فى قلب المعركة اللاهوتية والكنسية - فى قلبها ، ولكنه كان محبوبا من كل الأطراف ، ولا يهاجمه أحد منها - فى فترة انصرمت الآن تماما . إن معاركهم ومشكلاتهم ليست معاركنا ومشكلاتنا : رغم أنه منذ مطلع القرن السابع عشر ، ربما لم يكن ثمة عصر مجادلات لاهوتية حادة كعصرنا . وقد كان هذا التغير أكبر مما يستطيع فون هوجل أن يفهمه ، لو أنه عاش فترة أطول . إن لنا اتجاها مختلفا إزاء العلم - فقد كان لدينا اينشتاين وايتهد - واتجاها جديدا إزاء الدين ، فنحن نتعارك على التوماية والطقوس ويمكن أن يقال إن فون هوجل فى عصره كان سنيا ، وإنه لمن الصعب أن نقول : أكان خليقا أن يكون سنيا الآن . وفى كل الأحيان ، فقد كان ليتعين عليه أن يقوم باختيار لم يتعين عليه قط أن يقوم به .

بوسعى أن أتحدث عن ڤون هوجل كمنتم إلى عصر ماض ، رغم أنه لم يمت إلا منذ عامين . ذلك أن أعظم عمل له وأعظم تأثير له ينتميان إلى القسم الأكبر من الفترة التى غطيناها . وقد يكون لنا أن نقول إنهما ينتهيان بأحداث من نوع موت جورج تيرل وانسحاب لوازى . إن فون هوجل - وإن لم يكن من أصحاب النزعة العصرية - ينتمى إلى فترة النزعة العصرية . وتتجه شكوكى إلى أن نوع سنة ڤون هوجل قد عفا عليها الزمن كنوع عصرية تيرل . وآخر ما بقى من النزعة العصرية القديمة هو ذلك الشبح الرواغ الذى يظهر فى جلسات Séances الأب بريمون الأدبية - الشعر الخالص La Poesie Pure . وفى تلك الأيام البعيدة العاصفة ، قد يلوح أن البارون الصالح ، ككاثوليكى رومانى صالح ، يتحدث عن موضوع يحتاج إلى كثير من اللياقة . بيد أنه على الرغم من أنه قد ظل ذا ولاء لأصدقائه ، حتى عندما طردوا من حظيرة الكنيسة ، فإنى على يقين من أن غريزة غريبة قد حالت بينه ومشاركتهم آراءهم ، حتى عندما يكاد يمكن القول بأنه كان يظن أنه يشاركهم إياها . لقد كان ذا رغبة قوية عمياء فى وحدة العالم المسيحى ، وما كان ليسعده شئ أكثر من أى نوع من إعادة توحيد كل الكنائس . ولو أنه كان بابا ، لكان مما لا ريب فيه أن يمد كل الحدود إلى نقطة التكسر ، لكى يظل كل إنسان " داخل الكنيسة " . بيد أنه لم تكن لديه حساسية عصرية النزعة . وتلك - فيما أظن - هى حقيقة النزعة العصرية ، والسبب فى أنها قد ماتت لقد ظن أصحاب النزعة العصرية أنهم يحاولون التوفيق بين الشعور القديم والفكر والعلم الحديث ولو كان ذلك هو ما يحاولون أن يفعلوه ، لكانوا أكثر نجاحا ولكنهم كانوا - فى الحقيقة

– يحاولون شيئا أصعب كثيرا : هو التوفيق بين تيارات الشعور المتعادية داخل أنفسهم . وهذه هى القضية الحقيقية . وهم يظلون مأسويين لا لأن بعضهم قد عانى فى العالم ، أو عانى الطرد من حظيرة الكنيسة ، فتلك مسألة طفيفة بالقياس إلى القسمة داخل قلوبهم .

وقد نجا فون هوجل – وهو روح أبسط كثيرا – من كل هذه العذابات بسبب وحدته الوجدانية . إن غريزته سنية وهكذا يقول عن المتصوفين الألمان .

« إلى حد بعيد كان أهمهم ، وإن يكن أقلهم سنية من الناحية المادية (ومن المسلم به أن أهدافه كانت صالحة ، بل ومتسمة بالقداسة طوال الوقت) ، مايستر إكهارت . إن كل الآخرين (وأنا أدرج فيهم كتابا من نوع أكمبيس ، ليسوا صوفيين إلا عرضا) ليسوا سوى تعديلات وتصويبات لإكهارت القوى فها هنا يتحدث حديث الثقة . وإن رأيه لخليق بأن يصدق عليه أى ناقد مهم ، غير مسيحى للموضوع . وعندما ينقد البوذية (على صفحة ٣٦٤ مثلا) فإنه جدير بالإعجاب فى جمعه بين التعاطف والمسيحية الراسخة وملاحظته عن سادهو المسيحى الهندى المشهور (ص٣٤٧) تنفذ إلى قلب المسألة . وتعليقاته على دكتور جاكس والأستاذ ويلدون كار جديرة بالقراءة (ص ٣١٠) وقد قرر ، لنفسه ، أن القرن الثالث عشر فترة أجل من القرن السادس عشر (ص٢٩٢) وهو يحسن القول ، بعبارات قليلة ، عن ترتوليان (ص٢٧٦) . وكلماته عن شكسبير جديرة بالتدبر .

« أما عن شكسبير فإنه – بالتأكيد – أعجوبة كاملة من حيث الثراء ولكنى ، مع شكسبير ، أنتهى دائما بالشعور بأن ثمة حدا ، على نحو هو نقيض الحد عند ملتون ، ومع ذلك فهو حد جدى رغم ذلك . إن شكسبير ابن حقيقى لعصر النهضة فى حدود عصر النهضة أيضا ، إنه لم يكن يملك ذلك الحس – لا بلغز الحياة فقط إلخ ... وإنما بما فوق الطبيعة ، وبالحياة الأخرى ، وبالرب ، موضع تعطشنا وموئلنا ولم يكن يملك ما يملكه براوننج – فى هذه الأمور – على نحو جليل . ما من شخصية محتضرة عند شكسبير تنظر إلى الأمام ، فهم جميعا ينظرون إلى الوراء . وليس فيهم من هو متعطش إلى آخرية الله ، فهم جميعا يستمتعون أو يعانون فى ومع ومن أجل العالم المنظور وحده ، أو الحال على الأقل . وعندما تكون النفس مكتملة الصحو ، فليس هذا بكاف . فهو لا يوقظ أو يعبر إلا عن أعماق الإنسان الوسطى ، وليس أعمق أعماقه ، وليس هذا مضادا للمسيحية ، بل أنه مسيحى – وأكثر مسيحية ، فى الواقع ، من ملتون ، على قدر ما يصل ، ولكنه لا يبلغ الأعماق القصوى ، ولا يتفوه قط بالمفارقة

والحدة المسيحيتين الكاملتين . ومهما يكن من أمر ، فثمة ما يقال عن البارون أكثر من مدح ملاحظاته الشاردة الفطنة . وعندما نقرأ عددا كافيا من رسائله - وثمة ما فيه الكفاية منها فى هذا المجلد- فإننا ننتهى إلى النظر إليه على أنه قديس تقريباً ، وأستاذ ثانوى من أساتذة الحياة التعبدية واضح أنه لم يكن مجرد رجل صالح فقد كان يمتلك أيضا تلك الفضيلة الأكثر انضباطا ونظاما ، التى لا تنبع إلا من الممارسة المنتظمة للعبادة فى إحدى الديانات المنهجية . لم يكن - كما أظن أنى قد ألمحت بالفعل - فيلسوفا أو لاهوتيا عظيما .

لقد كانت مشاعره مضبوطة ، ولكن أفكاره كثيراً ما كانت غامضة ، وصوفيته لم تعد نظام اليوم . إنه ينتمى إلى فترة ماضية ، فترة عدم وضوح ، يتحرك فيها بين حشد من أنصاف المسيحيين وأرباع المسيحيين ، إن العصر الحاضر يلوح لى أقرب إلى أن يكون عصر أسود وأبيض دون ظلال . والصوفية - وحتى الصوفية المسيحية المعينة التى درسها فون هوجل - ليست من نتاج عصرنا . فنحن نستطيع أن نورد ، موافقين ، تلك الملحوظة لبوسويه التى ذكرنا بها الأستاذ بابت . إن الصوفية الصادقة هى من الندرة واللاجوهرية ، والصوفية الزائفة هى من الشيوع والخطر ، إلى الحد الذى لا يستطيع الانسان معه أن يناهضها على نحو أصلب مما ينبغى : إننا نتطلب من الدين نوعا من الرضا العقلى - الخاص والإجتماعى فى آن واحد - أو نحن لا نريده على الإطلاق .

من " [بن] جونسون فى طبعة أكسفورد "

(١٩٢٨)

[من مقالة نشرت فى مجلة «ذا دايال» (المزولة) يوليو ١٩٢٨]

بن جونسون ، الأجزاء ١ ، ٢ ، ٣ حررها . C . هـ . هرفورد وبرسى سمبسون ستنشر فى عشرة أجزاء – 8٧٥ مطبعة كلارندون ، أكسفورد – ج ١ و ٢ : ١٤ دولارا – ج ٣ : ٧ دولارات.

إن أكثر المراجعين يقظة ضمير خليق أن يجد من العسير أن يكتب أى شئ سوى المديح عندما تقدم إليه ثلاثة أجزاء فخيمة كهذه الأجزاء ، وعلى ذلك يخلق به أن يبتهج إذ يجد أن درس المحررين وقدراتهما النقدية تستحق أناقة الطباعة . هذه طبعة لا تقل روعة ونهائية عما تلقاه أى كاتب مسرحى إلزابيثى . ولئن كان ثمة أى أغلاط ، فإن اكتشافها ليس فى طوق المراجع الحالى . إن ترتيب الكتاب – أولا – خليق أن يزكى لكل محررى المؤلفين غزيرى الإنتاج ، ممن يرمون إلى الجمع بين وظائف الدرس والنقد والسيرة . فليس الأمر مقصورا على أن السيرة والتقييم النقدى العام قد اجتمعا فى الجزئين الأولين ، وإنما مقدمات المسرحيات العديدة أيضا . ففقط مع الجزء الثالث تبدأ النصوص ، ومع الأجزاء الثلاثة الأولى نجد نصوص أربع مسرحيات فقط . **حكاية طشت ، والحالة تغيرت ، وكل إنسان فى ساعات مرحه ، وكل إنسان فى ساعات ضيقة** . هذا هو المنهج السليم لأنه يقدم ميزتين . فالقراء الذين لا يمكنهم شراء عشرة الأجزاء جميعا ، يمكنهم أن يشتروا الجزئين الأولين ، وسيجدون فيهما على الأقل أكثر النبذ عن حياة بن جونسون وعمله نهائية واستقصاء . وعلى حين ننتظر بقية العمل ، جزءا جزءا ، نكون قد جمعنا بالفعل فى الجزء الثانى مقدمات نقدية لكل المسرحيات والأعمال الثانوية .

وإنه لمن المستحيل أن نراجع ، على نحو واف ، المعلومات والنقد الوارد فى هذه الأجزاء الثلاثة : فالشخص الذى ألزم نفسه ، بالفعل تقييما نقديا لمسرحيات جونسون لا يجد فيها معلومات جديدة فحسب ، وإنما يجد أيضا عدة اقتراحات نقدية تصوب – أو توسع – نقده الخاص . والفصل الأخير من المقدمة العامة ، وعنوانه " تقدير نهائى " ، يكثف رأيا رجيحا فى تسع صفحات . وإزاء الرأى الشائع الذى يعزل جونسون عن معاصريه ، ويصفه بأنه " كلاسى زائف " ، تزكى القطعة التالية :

« من الواضح أن الشقة بين عمله وبنية المنتجات المعاصرة له لم تكن ، بحال من الأحوال ، بعيدة وعميقة ، على النحو الذى قد توحى به نغمة العزلة العدوانية المترددة لديه . إن المقابلة بين جونسون ككلاسى جدير تام البراعة ، والإلزابيثيين " الرومانسيين " ، طريق بالغ النقص لتصوير علاقته بزملائه من كتاب المسرح ... الأكثر من هذا أن قسما كبيرا من مادة المسرحية الجونسونية أرض مشتركة . إن مارستون وديكروناش ومدلتون وفلتشر وبومونت وشكسبير ذاته وعشرات آخرين ، مهما يكن من اختلافهم عنه واختلاف أحدهم عن الآخر ، هم زملاء جونسون ورفاقه عند نقطة معينة - هى التصوير العنيف والفكه لحياة إنجلترا فى العصر الإلزابيثى » .

ويجيد المؤلفان ، بدرجة مساوية ، فى حديثهما عن صيت جونسون :

« إنه ، حتى الآن ، ليس قائماً على المتعة أو الإعجاب قدر ما هو قائم على الصورة التى لا تنسى التى انحدرت إلينا عن « بن » ، وهو أكثر الشخصيات ألفة لدينا ، بما لا يقبل المقارنة ، من بين جميع الإليزابثيين . إن جونسون ، بغض النظر عن كل مسائل المزايا أو العيوب ، قائم هناك ، قوة شخصية ، حتى أكثر من كونه قوة خلاقة ... وجونسون ، الذى لا يصغر شكسبير إلا بتسع سنوات ، ينتمى إلى إنجلترا كبرت على الأقل مرتين فى ذلك العصر الذى كان آخذا فى النضج بسرعة » .

ومن السيرة ، بملاحظاتها ورسائلها ووثائقها ، نحصل على انطباع عن الرجل مطابق أساسا للانطباع الذى خلفته المأثورات ، ولكنه لا يعدو أن يكون منقوشا على نحو أعمق . (ونحن نعيد بمتعة ملحوظة جونسون عن مسرحية كاتلينى : « ثمة مشهد واحد فى تلك المسرحية أظن أنه مسطح . وقد قررت ألا أخلط مزيدا من الماء بنبيذى ») . وإنما من خلال شخصية مؤثرة على نحو هائل ، كما أنه من خلال عظمة عمله ، قد أثر جونسون - أكثر من أى رجل آخر بمفرده - فى مجرى الأدب الإنجليزى بأكمله : وقد يكون لنا أن نتساءل ما إذا كان رجل له مثل هذه الشخصية - مثل صمويل جونسون من بعده - لا يحتمل ، على الدوام ، أن يُقرأ عنه أكثر مما يُقرأ . ربما كان هذا - بقدر ما هو صعوبة أو قسوة المسرحيات ذاتها - هو ما تركها موضوعا لقراءة وليست قراءة دائمة - بضعة معجبين محظوظين .

وثمة الكثير الذى يمكن أن نتعلمه من قراءة مقدمات المسرحيات العديدة مباشرة ، كما قدمت هنا ، كدراسة متعاقبة فى النقد . ومن بين الإشارات التى حصلت عليها من هذا الطريق هناك نقطة واحدة كان يجمل بى أن ألاحظها وأؤكدها منذ سنوات مضت . إننا معرضون لأن نفكر فى مسرحيتى « سيجيناس » و « كاتلينى » على أنهما منتجات

ثانوية ، ومحاولات غير ناجحة لكتابة مأساة ، وهو نمط لم تكن عبقرية جونسون معدة له . ولكن **كاتليني وسيجيناس** ليستا أكثر مـأسوية ، من حيث الدلالة ، من ملهوية فولبونى . إنهما تنويعات على نفس الحساسية بالضبط كالملاهى العظيمة . ويبرز مستر هرفورد ومستر سمبسون ، على نحو بالغ الجودة ، الأهمية الكبرى لسيجيناس فى إعداد جونسون لكتابة « فولبونى » و« السيميائى » و« المرأة الصامتة » :

« لما كانت مسرحية **سيجيناس** قائمة على التاريخ قياما وثيقا ، فإنه ليس بين مسرحيات جونسون ما هو أكثر منها جونسونية من حيث التصور والتنفيذ . ولئن كان يغير قليلا فى مواده التاريخية ، فذلك – جزئيا – لأن التاريخ ، من حيث بعض النقاط المهمة ، كان يلعب – إذا جاز القول – بين يديه ، ويقدم نوعا من الفعل وخاصـة من الخلق سائدة ملائمة ، على نحو فريد ، لعبقريته ولفنه . إن التقدم ، من حيث التماسك ، على أىّ من مسرحيات الأمزجة ، بعد المسرحية الأولى ، هائل ، وتقدمه على مسرحية «كل إنسان فى ساعات مرحه » ذاتها ملحوظ . والحق أنه كان يدخل مرحلة جديدة من فنه . فالقبضة البنائية الهـائلة ، التى سـرعان ما تبدت فى « فولبونى » « السيميائى » ، قد اقترب منها بالفعل إذ يستبق موقفهما الدرامى » .

وتخصص أوجه الشبه بين **سيجيناس وفولبونى** ، وينتهى نقد المسرحية الأولى بهذه الفقرة : « وعموما فإن سيجيناس هـى مأساة هجاء ساخر – شخص يستشعر ويبصر رذائل البشر وحماقاتهم بأحد مما يبصر أحزانهم ، ولم يكن – بقدرته غير المحدودة على الازدراء – يتمتع بكبير شفقة . لقد كان بمقدوره أن يرسم مؤامرات أردياء الناس وانتقامهم الوحشى وسقوطهم المدمر ، وكان بمقدروه أن يرسم ألوان عقم الحمقى وعثرات حظهم ولكن الضلالات التى تستفز وتقلب طبيعة نبيلة كانت وراء متناوله . إن المأساة الجونسونية تعانى من فقر داخلى فى إنسانية القلب – يوازى عرى الأسلوب المقصود الذى يقنع اللب الشعرى للمأساة عند إبسن . بيد أن الخيال يتأثر رغم ذلك بهذا النسيج المظلم من الصوان بلا خضرة والجرانيت ... » .

من " حمار أبوليوس الذهبى "

(١٩٢٨)

[من مقالة نشرت فى مجلة «ذا دايال» (المزولة) سبتمبر ١٩٢٨]

حمار أبو ليوس الذهبى وهو تحولات لوسيوس أبو ليوس . ترجمة ألد نجتن مزيدة من نص توماس تيلور الأكثر اكتمالا . مع مقالة بقلم تشارلز ويلى ٧٥ - ٢٨٨ صفحة بونى وليفرايت - ٥ , ٣ دولار .

لقد أعد ناشرو هذا الكتاب مجلدا جميلا ، فيه ورقات أخيرة تؤثر فى نفس القارئ ، ويستحق ثمنه . ولما كان نص الترجمة التيودورية قد نفد ، وبالتالى فهو غالى الثمن على نحو بالغ ، فإنه يسرنا جدا أن نحصل على هذا النص المتقن الطباعة ، ويزيدنا سرورا أن قد كان لدى الناشرين من حسن الادراك ما جعلهم يعيدون طبع المقدمة الجديرة بالأعجاب التى كان مستر تشارلز ويلى قد كتبها لطبعة الترجمة التيودورية التى حررها .

" En adsum tuis commota, Luci, Precibus, rerum naturae par elementorum omnium domina , saeculorum progenies initia summa nominum , regina Manium , priima caelitum , decorum dear que facies uniformis , quae caeli luinosa culmina,maris salub flamina , in ferum deplorata silentia nutibus meis dispenso : cu numen unicum multi formi specie, ritu varie nomine mult totus veneratur orbis . "

كتابات من مجلة " لتل رفيو "

(المجلة الصغيرة)

من « إلدروب وآبلبلكس » (١٩١٧)

- ١ -

[من محاورة نشرت فى مجلة «ذا لتل رفيو» (المجلة الصغيرة) مايو ١٩١٧]

استأجر إلدروب وآبلبلكس غرفتين صغيرتين في جزء سئ السمعة من البلدة . وهنا كانا يأتيان أحيانا عند حلول الليل ، وهنا ينامان أحيانا ، وبعد أن يناما يطهيان دقيق الشوفان ، ويرحلان فى الصباح : كل إلى وجهة لا يدرى بها الآخر وأحيانا كانا ينامان ، والأكثر من ذلك أن يتحدثا ، أو يطلا من النافذة

وربما كان لنا أن نضيف أن إلدروب كان شاكا ، ذا تتوق للصوفية ، وأن آبلبلكس كان ماديا ذا نزوع إلى الشكية

أمكننا أن نفصله عن تصنيفه وأن ننظر إليه ، لمدة لحظة . على أنه كائن فريد ، نفس . مهما يكن من ضآلة شأنها ، ذات تاريخ خاص بها ، مرة فى العمر إنما هذه اللحظات هى التى نعتز بها . وهى وحدها الكاشفة ذلك أن أى حقيقة حيوية عاجزة عن أن تنطبق على حالة أخرى - إن ما هو أساسى فريد ، وربما كان هذا هو السبب فى أنه يهمل إلى هذا الحد - لأنه بلا جدوى إن ما عرفناه عن ذلك الإسبانى غير قابل للانطباق على أى إسبانى آخر ، أو حتى لأن يسترجع فى كلمات ، فمع اضمحلال اللاهوت السنى ، ونظريته الجديرة بالإعجاب عن النفس ، اختفت الأهمية الفريدة للأحداث

إن الأهمية المخيفة لدمار حياة تتجاهل . إذ لا يسمح للبشر أن يكونوا سعداء إلا فى فئات فى شارع جويسم يقتل رجل عشيقته إن الواقعة المهمة هى أن الفعل . بالنسبة للرجل ، أبدى ، وأنه فى الفترة القصيرة التى سيعيشها قد مات فعلا لقد أصبح فى عالم مختلف عن عالمنا ، وعبر التخم . إن الحقيقة المهمة هى أن شيئا قد حدث وأنه لا سبيل لإلغائه وهى إمكانية لا يدركها أحد منا حتى نواجهها بأنفسنا

إن الشئ الأساس هو أن تكون فلسفتنا نابعة من وجهة نظرنا ، لا أن ترتد على ذاتها لكي تفسر وجهة نظرنا . وإن فلسفة عن الحدس ليحتمل أن تكون ، بعض الشئ ، أقل حدسية من أى فلسفة أخرى .

« أعترف لك أنى ، فى حياتى الخاصة ، موظف فى بنك .. »

فقال أبلبلكس : « وينبغى ، حسب نظريتك ، أن تكون لك زوجة ، وثلاثة أطفال ، وحديقة للخضروات فى إحدى الضواحى . »

فأجاب إلدروب : « هذا هو الوضع بالضبط ، ولكنى لم أظن أنه من الضرورى أن أذكر لك هذه التفاصيل عن حياتى . ولما كانت هذه هى ليلة السبت ، فسأعود إلى ضاحيتى وسأقضى الغد فى تلك الحديقة » .

من « إلدروب وآبلبلكس »

(١٩١٧)

– ٢ –

[من محاورة نشرت فى مجلة «ذا لتل رفيو» (المجلة الصغيرة) سبتمبر ١٩١٧]

قال إلدروب : « فى ليلة كهذه ، كثيرا ما أفكر فى شهرزاد وأتساءل ماذا حدث لها » .

من « رسائل »

(١٩٢٩)

(من رسالة نشرت فى مجلة « لتل رفيو » (المجلة الصغيرة) مايو ١٩٢٩)

رغم إنى لم أتشرف بالكتابة فى « ذا لتل رفيو » منذ بضع سنوات ، فإن من الشاق جدا علىّ أن أرى مثل هذه العلامة من علامات الطريق تختفى .

كتابات من « ذانيو ستتسمان »

(رجل الدولة الجديد)

من « ناقد أمريكى » (١٩١٦)

(نشرت بلا توقيع فى « ذا نيو ستتسمان » ٢٤ يونيه ١٩١٦)

الأرستقراطية والعدالة . تأليف بول إلمرمور . الناشر كونستابل . الثمن ٥ شلنات .

إن السيد مورينمي دعواه فى كتابه الأخير **انسياق الرومانتيكية** . إن عصرنا الحاضر فترة انسياق ، ورخص ، ووجدانية لا مسئولة .

من [عصر النهضة الفرنسى]

(١٩١٦)

(نشرت بلا توقيع فى « ذا نيو ستتسمان » (يوليو ١٩١٦)

عصر النهضة الفرنسى . تأليف تشارلز ساووليا . الناشر : آلن وأنوين . الثمن ٥ شلنات .

لكن مقالته عن برجسون ومقالته عن ماترلنك جديرتان تماما بالقراءة .

من « السيد ليكوك جادا »

(١٩١٦)

(نشرت بلا توقيع فى « ذا نيو ستتسمان » ٢٩ يوليو ١٩١٦)

مقالات ودراسات أدبية . تأليف ستفن ليكوك . الناشر . جون لين .

إن قارئ « كنديد » أو « أوراق بيكويك » لا يستطيع أن يفر كليةً من استخدام عقله أو مشاعره .

من« تعريفات أقصر »

(١٩١٦)

(نشرت بلا توقيع فى « ذانيو ستتسمان » ٢٩ يوليو ١٩١٦)

التكيف الاجتماعى . دراسة فى نمو عقيدة التكيف باعتبارها نظرية فى التقدم

الاجتماعي . تأليف ل . م . برستول . مطبعة جامعة هارفرد (همفرى ملفورد) ٨ شلنات و ٦ بنسات .

فى القسم الأول يدرج منُظّرى التكيف البيولوجى : لامارك ، وداروين ، وويزمان ، ودى فريس ، ومندل .

(عن كلمنت ج . و ب)

(١٩١٦)

(من مراجعة غير موقعة نشرت فى « نيوستتسمان » السنة ٧ ، العدد ١٧٣ (٢٩ يوليو ١٩١٦) . ص ٤٠٥ . ويذهب بيرز جراى إلى أن المراجعة من قلم إليوت ، وذلك في كتابة « نموت .س . إليوت الذهنى والشعرى ١٩٠٩ - ١٩٢٢ » ، مطبعة هارفستر ، سسكس ١٩٨٢) .

يتألف المحتوى الفعلى للكتاب من فحص لعملين : كتاب دوركايم " الأشكال الأولية للحياة الدينية " Formes elementaire de la vie religieuse وكتاب ليفى بريل الأسبق تاريخاً « الوظائف العقلية فى المجتمعات الدنيا » Fonctions mentales dans les societes inferieures ويعترض السيد وب بقوة على نظرية ليفى بريل فى وجود « عقلية قبل منطقية » .

من « شارل بيجى »

(١٩١٦)

(نشرت بلا توقيع فى « ذا نيو ستتسمان » ٧ أكتوبر ١٩١٦)

مع شارل بيجى من اللورين إلى المارن (أغسطس - سبتمبر ١٩١٤) تأليف فيكتور بوبون . تصدير موريس باريس .

إن بيجى شاهد على الخصوبة الأدبية للتربة الفرنسية . وهو ، بأحسن المعانى ، رجل من الشعب على نحو ما كان دى جوانفيل ودى بللاى من الشعب الفرنسى .

من « جيوردانو برونو »

(١٩١٦)

(من مـقـالة نشـرت بلا توقـيع فى « ذانيـو سـتـتـسـمـان » ٢١ أكتـوبر ١٩١٦)
جيوردانو برونو : حياته واستشهاده . تأليف وليم بولتنج . الناشر : كيجان بول الثمن ١٠ شلنات و٦ بنسات .

إن برونو ينطلق ذات مساء مع جون فلوريو (مترجم مونتنى) متجهين إلى بيت فولك جريفل .

من [مع أمريكيي الماضى والحاضر]

(١٩١٦)

(من مقالة نشرت بلا توقيع فى « ذانيو ستتسمان » ١١ نوفمبر ١٩١٦)

مع أمـريكيـيـى الماضـى والحـاضـر . تأليف ج . ج جاسـران ، سـفـيـر فـرنسـا فى الولايات المتحدة . الناشر : ت . فيشر أنوين . الثمن ٨ شلنات و ٦ بنسات .

لمدة ثلاث عشرة سنة كان السيد جاسران سفيرا لفرنسا فى واشنطون . إن كتابه «تاريخ أدبى للشعب الإنجليزى » معروف فى إنجلترا .

من « ديدرو »

(١٩١٧)

(من مقالة نشرت بلا توقيع فى « ذا نيو ستتسمان » ١٧ مارس ١٩١٧) .

كتابات ديدرو الفلسفية الباكرة . ترجمة وتحرير مرجريت جوردان . دار نشر أوبن كورت . الثمن ٤ شلنات و٦ بنسات .

والحقيقة هى أن شخصيته ليست مهمة ، وأنه لم يخلق آية فى أى جنس أدبى ، وأن عبقريته كانت أساسا متشعبة .

من (لوحات للاتحاد)

(١٩١٧)

(من مقالة نشرت بلا توقيع فى « ذا نيو ستتسمان » ٢١ أبريل ١٩١٧) .

لوحات للاتحاد . تأليف جاماليل برادفورد . الناشر : هوتون ميفلين كمبانى . الثمن ٦ شلنات و٦ بنسات .

يأسف المرء لحذفه شخصيات معينة – قبل شريدان ، فرانز سيجل ، وبعض دعاة إلغاء الرق فى فترة ما قبل الحرب [الأهلية الأمريكية بين الشمال والجنوب] .

من « الرئيس ولسون »

(١٩١٧)

(من مقالة نشرت بلا توقيع فى « ذانيو ستتسمان » ١٢ مايو ١٩١٧)

الرئيس ولسون : مشكلاته وسياسته . تأليف هـ . ولسون هاريس . الناشر : هدلى برادرز . الثمن ٥ شلنات .

إن أصدقاء التحالف الأنجلو- أمريكى سيشوقهم أن يعرفوا أن اصلاحات ولسون فى جامعة برنستون كانت إلى حد كبير على النهج الإنجليزى .

من « حد النثر »

(١٩١٧)

(من مقالة نشرت فى « ذا نيو ستتسمان » ١٠ مايو ١٩١٧)

لقد فر دوريان جراى إلى ألمانيا حيث سمى نوع من السجائر باسمه * .

* كان هذا فى ١٩١٠ . وربما كان اسم السيجارة قد تغير .

من « رواية السيد بورجيه الأخيرة »

(١٩١٧)

(من مقالة نشرت بلا توقيع فى « ذا نيو ستتسمان » ٢٥ أغسطس ١٩١٧)
لازارين . تأليف بول بورجيه . الناشر : بلون نوزى .

إن رواية السيد بورجيه مقسمة على نحو منهجى إلى ثلاثة أجزاء : الشخصيات ؛ المأساة ؛ حل العقدة .

من « يوتوبيا منسية »

(١٩١٧)

(من مقالة نشرت بلا توقيع فى « ذا نيو ستتسمان » ١ سبتمبر ١٩١٧)

كرستيانا بوليس : دولة مثالية من القرن السابع عشر . ترجمها من لاتينية جوهان فالنتين أندرياى ، مع مقدمة تاريخية ، فليكس إميل هيلد ، دكتور فى الفلسفة ، أستاذ مساعد للغة الألمانية بجامعة ميامى ، أوكسفورد ، أوهايو . الناشر : مطبعة جامعة أكسفورد الثمن ٥ شلنات .

قرب نهاية القرن السادس عشر ولد فى ألمانيا شخص يدعى جوهان فالنتين أندرياى .

من « وليم جيمز عن الخلود »

(١٩١٧)

(من مقالة نشرت بلا توقيع فى « ذا نيو ستتسمان » ٨ سبتمبر ١٩١٧)

خلود البشر : اعتراضان مفترضان على هذه العقيدة . تأليف وليم جيمز . الناشر : دنت ، الثمن ١ شلن / الناشر : كونستابل ، الثمن ٧ بنسات .

إن النظرية القائلة بأن الاعتماد المطلق للعقل على العقل ليس إلا إعتماد العامل على أداته ، النظرية القائلة بأن وظيفة المخ ليست توليد الوعى وإنما « الحد» منه ، قد صارت مألوفة منذ ذلك الحين من جراء كتاب برجسون « المادة والذاكرة » وقد نماها ف . س .شلر .

من (دفاع عن المثالية)

(١٩١٧)

(من مقالة نشرت بلا توقيع فى « ذا نيو ستتسمان » ٢٢ سبتمبر ١٩١٧) .

دفاع عن المثالية . تأليف ماى سنكلر . الناشر - ماكميلان . الثمن ١٢ شلن .

إن اتفاقها مع هيجل متضمن فى قولها إن الحقيقة القصوى لابد أن تكون الروح .

من « توماوى معاصر »

(١٩١٧)

(من مقالة نشرت بلا توقيع فى « ذا نيو ستتسمان » ٢٩ ديسمبر ١٩١٧)

مبحث المعرفة . تأليف ب . كوفى ، دكتوراه فى الفلسفة عن جامعة لوفان ، أستاذ المنطق والميتافيزيقا بكلية مينوث ، إيرلندا . الناشر . لونجمانز . فى جزءين الثمن ١٢ شلنا و٦ بنسات لكل جزء .

إن العدو الأكبر للأب كوفى هو كانط ، وهو يشيد متاريس بالغة القوة ضد كانط . أما عندما يتحول عن هذا الفيلسوف الذى انتقص من قدره لكى يعالج معاصرينا فإنه يصيب نجاحا أقل بكثير . إن إشاراته إلى معاصرينا قليلة . فهو يتجاهل رسل الذى أصر على أن الفلسفة ينبغى أن تتقدم من البسيط – إذا أمكننا العثور عليه – إلى المعقد ، ويتجاهل برادلى الذى أصر على أن البسيط لا يمكن العثور عليه . إن هذين

الكاتبين ، فيما بينهما ، قد وسدا الميتافيزيقا لحدها تقريبا ، ولكن ما من إشارة إلى أى منهما فى هذه الصفحات .

من « مثال فيكتورى »

(١٩١٨)

(من مقالة نشرت بلا توقيع فى « ذانيو ستتسمان » ٢ مارس ١٩١٨)

توماس ولنر : حياته فى رسائل . كتبتها ابنته إيمى ولنر . الناشر : كمبانى آند هول .

كثيرا ما كان ولنر يكتب إلى ليـــدى تنسون مستـفســرا عن أحــوال المنشد [الشاعر] أو سيد فارنجفورد . وعن كل ما يكتب تنسون كان ولنر راضياً .

من « فلاسفة جدد »

(١٩١٨)

(من مقالة نشرت بلا توقيع فى « ذا نيو ستتسمان » ١٣ يوليو ١٩١٨)

عناصر الفلسفة البناءة . تأليف ج . س . ماكنزى . الناشر : جورج آلن وأنوين . الثمن ١٢ شلنا و٦ بنسات .

النفس والعالم . تأليف دى ويت هـ . باكر . كمبردج : الولايات المتحدة الأمريكية . مطبعة جامعة هارفرد ، ولندن : همفرى ملفورد . الثمن ٨ شلنات و٦بنسات .

نظرية لوك فى المعرفة . تأليف جيمز جبسون (ماجستير فى الآداب) مطبعة جامعة كمبردج .

إن الأستاذ باركر ، مثل الواقعيين الأصليين [أصحاب مذهب «الواقعية الجديدة» الأمريكى فى مطلع هذا القرن] ، قد خبر تأثير سانتيانا وجيمز .

من « تريستان داكونها »

(١٩٢٧)

(نشرت فى « ذا نيو ستتسمان » ٢٢ أكتوبر ١٩٢٧)

إلى رئيس تحرير ذا نيو ستتسمان

سيدى – أهنئ السيد كامبل على قصيدته « تريستان داكونها » المنشورة فى عدد « ذا نيو ستتسمان » اليوم .

المخلص ، إلخ

ت . س . إليوت

٢٤ ميدان رسل

W . C . I

١٥ أكتوبر

من « متفرنس »

(١٩٢٨)

(نشرت فى « ذا نيو ستتسمان » ٤ فبراير ١٩٢٨)

إلى رئيس تحرير « ذا نيو ستتسمان »

سيدى –

يجد السيد مكارثى فى مجلة « ذاكرايتريون » (المعيار) أثر ثلاثة أمور يفترض فيها أن تكون باريسية القومية الأدبية ، والتوماوية الجديدة ، وما يدعوه بالرنبوية [نسبة إلى رنبو] .

من « ذا كرايتريون » (المعيار)

(١٩٢٨)

(نشرت في « ذا نيو ستتسمان » ٢٥ فبراير ١٩٢٨)

إلى رئيس تحرير « ذا نيو ستتمسان »

سيدى –

قرأت في عددكم الصادر اليوم رسالة عنى بتوقيع « آلان إبات » . واسم صاحب الرسالة مجهول لدىّ .

المخلص ، إلخ

ت س إليوت

٢٤ ميدان رسل

لندن W . C . I

١٨ فبراير .

من « مراسلات »

مهمة بلا أكمام (١٩٢٩)

نشرت في « ذانيو ستتسمان » ٢٣ مارس

إلى رئيس تحرير « ذا نيو ستتسمان »

إنى أبعد ما أكون عن الاعتقاد بأن كل الأعمال القصصية التى تكتبها سيدات شابات متحمسات جادات « أعمال فنية » .

من رسالة إلى نيماى تشاترجى

(١٩٥٥)

(نشرت تحت عنوان « رسالة من إليوت » بقلم نيماى تشاترجى فى « ذا نيو ستتسمان » ٥ مارس ١٩٦٥)

مضت سنوات طويلة منذ نحتّ ، على ما كنت أحسب ، عبارة « المعادل الموضوعى» .

كتابات من مجلة « تايرو » (المبتدئ)

درس بودلير (١٩٢١)

[نشرت فى مجلة «تايرو» ربيع ١٩٢١]

بالنظر إلى أنشطة ذهنية معينة عبر القنال يلوح - فى الوقت الحاضر - أنها تحتل مكان الشعر فى حياة باريس ، ينبغى بذل بعض الجهد للوصول إلى وجهة نظر ذكية ، على هذا الجانب . من المحتمل أن يكون هذا الإنجاز الفرنسى ذا قيمة بالنسبة لجمهوره المحلى وحده تقريباً . ولست أؤكد هنا أن له أى قيمة على الإطلاق ، وإنما فقط أن ملائمته - إن كانت له ملائمة - إنما تتصل بجمهور صغير ، حسن المعرفة - على نحو راسخ - بتاريخه الأدبى الخاص ، لوذعى ، ومحشو بالتقاليد إلى نقطة الانفجار . ولا ريب فى أن اطلاع رجل الأدب الفرنسى على الأدب الفرنسى أحسن من اطلاع رجل الأدب الإنجليزى على أى أدب ، وأن الشاعر الإنجليزى المتعلم فى عصرنا ينبغى أن يكون شديد الوعى - لتفرده فى ذلك الصدد - بما يعرف أنه يشكل موازيا للفرنسى . ولئن كانت الثقافة الفرنسية أشد توحدا ورتابة مما ينبغى(*) ، فإن الثقافة الإنجليزية - حين توجد - أقرب إلى النزوة والغرابة مما ينبغى .

إن الدادية تشخيص لمرض فى العقل الفرنسى ، ومهما يكن الدرس الذى نستخلصه منها فإنه لن ينطبق انطباقا مباشرا على لندن .

(*) لا أقول هذا دون تحفظات فمسيو فاليرى رياضى ، ومسيو بندا رياضى وموسيقى ومهما يكن من أمر ، فهؤلاء رجال على ذكاء غير عادى

إن أى قيمة قد تكون لعقيدة دادا إنما تتوقف على مدى كونها نقدا خلقيا للأدب الفرنسى والحياة الفرنسية . وإن كل شعر من الطبقة الأولى مشغول بالأخلاق . فهذا هو درس بودلير . كان بودلير – أكثر من أى شاعر آخر فى عصره – على ذكر من أهم شئ : مشكلة الخير والشر . إن ما يمنح أدب القرن السابع عشر الفرنسى رسوخه هو الحقيقة الماثلة فى أنه قد كانت له أخلاقياته ، وكانت له وجهة نظر متسقة . وقد حاولت الرومانسية أن تشكل أخلاقيات أخرى : فروسو وبيرون وجوته وبو كانوا أخلاقيين : بيد أنهم لم يكونوا على اتساق كاف . فليس الأمر مقصورا على أن الأساس عند روسو كان عفنا ، وإنما كان بناؤه عمائياً يعوزه الاتساق ، وبودلير ، الذي كان أشبه بدانتى مشوه (إذا استخدمنا عبارة باريى دور النكية) ، قد رمى بمزيد من العقل زائد الحدة ، وبدون كبير عون من أسلافه ، إلى التوصل إلى وجهة نظر فى الخير والشر .

وطوال الوقت ، فإن الشعر الإنجليزى إما كان يروغ من المسئولية ، أو يضطلع بها بجدية أقل من اللازم . لقد كان الرجل الإنجليزى يشعر بخوف أكثر من اللازم ، أو احترام أكثر من اللازم ، للأخلاق بما لا يجعله يحلم بأنه يجمل به – إمكانا أو بالضرورة – أن يعنى بها vom Haus aus فى الشعر . وهذا ما يجعل بعضا من أكثر الشعراء الإنجليز تبريزا مفرغين من المعنى إلى هذا الحد . فهل هناك أى إنسان مهتم جديا بنظرة ملتون إلى الخير والشر ؟ لقد زين تنسون الأخلاقيات التى وجدها رائجة ، واقترب براوننج من المشكلة حقيقة ، ولكن بجدية أقل من اللازم ، وبرضاء أكثر من اللازم وعلي هذا فإن « الخاتم والكتاب » لا تبلغ العظمة – كما أن النسخة المنقحة من « هايبريون » تمسها تقريبا ، أو بالكاد . أما عن شعر الوقت الحاضر فإن الافتقار إلى حب الاستطلاع فى الشئون التكنيكية ، من جانب شعرائنا الأكاديميين اليوم (الجورجيين إلخ ...) ، ليس إلا إشارة إلى افتقارهم إلى حب الاستطلاع فى المسائل الأخلاقية .

ومن ناحية أخرى ، فإن الشعراء الذين يعتبرون أنفسهم أشد الناس مناهضة الشعر الجورجى ، والذين يعرفون قليلا من الفرنسية ، هم فى الأغلب من النوع الذى لا يستطيع أن يتخيل يوم الدينونة إلا على أنه عرض غزير للأضواء البنغالية ، والشموع الرومانية والألعاب النارية ، والبالونات النارية القابلة للاشتعال . إيه أيها القارئ المنافق Vous , Hypocrite lecteur

من « الإنجليزى الرومانتيكى ، والروح الملهوى ، ووظيفة النقد»

(١٩٢١)

[من مقالة نشرت فى مجلة «تايرو ربيع» ١٩٢١]

إن الشخصية فى المسرح الجاد ، عندما لا تكون مجرد شخص عادى ممل ، تتركب من صفات مجردة كالولاء والجشع وما إلى ذلك بسبيل ، ويفترض فينا أن نستجيب لها بالانفعالات المجردة الملائمة . ولكن الأسطورة لا تتألف من صفات مجردة ، وإنما هى وجهة النظر ، تحولت إلى شئ ذى أهمية . وهى إنما تصنع بواسطة تحوير العبقرية الخلاقة لما هو فعلى .

إن الكاتب المسرحى الحديث ، والجمهور الحديث فيما يحتمل ، يرتاعان من الأسطورة . فالأسطورة خيال وهى أيضا نقد ، والشيئان شئ واحد . وقد كان للقرن السابع عشر جهازه الخاص من الفضائل والرذائل ، كما أن لنا جهازنا ، ولكن مسرحياته نقد للإنسانية أشد جدية بكثير من أحكامه الخلقية الواعية . إن « فولبونى » لا تبين فقط أن الشر يعاقب ، وإنما تنقد البشرية بتعميق الشر . وكم تعود إلينا الطمأنينة حول أنفسنا عندما نتعرف على شخص كهذا على خشبة المسرح ! لست أوحى ، للحظة ، بأن أى إنسان يتأثر بـ « فولبونى » أو بأى من شخصيات القرن السابع عشر الصرحية ، على نحو ما تقول الصحف إن صغار الأولاد يتأثرون بمجرمى السينما المتهورين اليائسين . إن الأسطورة إنما يحط منها الطفل الذى يوجه مسدسا محشواً إلى غيره ، أو يقيد أخته إلى عمود ، أو ينهب محل حلوى . ولم يتعدل عامة القرن السابع عشر ، إلى حد ملحوظ ، بفعل مسرحهم .

من « الاقليميات الثلاث »

(١٩٢٢)

[من مقالة نشرت فى مجلة «ذا تايرو» (ربيع ١٩٢٢) وأعيد نشرها فى مجلة **إسيز إن كرتسزم** (مقالات فى النقد) ١٩٥١]

سيظل هناك ، كجزء باق من الأدب الإنجليزى ، بعض شعر ييتس ، وعلى نحو أدعى للشك مسرحيات سنج (التى يحتمل أن تكون أشد محلية من أن تدوم) . أما عن المستقبل فقد يكون لنا أن نتنبأ بأن عمل مستر جويس سيوقف التيار الأيرلندى المنفصل ، لأنه أول عمل إيرلندى – منذ عمل سوفت – يملك دلالة أوربية مطلقة . لقد استخدم مستر جويس ما هو عنصرى وقومى وحوله إلى شئ ذى قيمة دولية ، بحيث أن كتاب المستقبل الأيرلنديين – إذ يقاسون بالمعيار الذى أرساه – عليهم إما أن يتابعوا هذا المثل الأعلى ذاته ، أو أن يعترفوا بأنهم يكتبون فقط لجمهور أيرلندى ، وليس لجمهور أوربى . لا مزيد من الفلاحين الملهويين ، وأبطال الملاحم ، والأرواح المنذرة بالوفاة ، وصغار الناس ، ومثيلات دير درى ، فقد فضحهم مستر جويس جميعا . وقد كان مستر جيمز ستفنز (على ما أظن) هو الذى دافع فى عدد حديث من الـ «أوتلوك» (النظرة) عن عودة الكتاب الأيرلنديين إلى اللغة الأيرلندية . وفى تلك الحالة ، لن تكون بنا حاجة إلى مناقشة الأدب الأيرلندى على الإطلاق .

وعلى ذلك فإن درس اللغة إنما هو درس ينبغى تعلمه على كلا جانبى الأطلنطى (وتقرير هذه الحقيقة يضع الكاتب ، كما قد يقول مسيو كوكتو ، فى وضع كالخاس فى مسرحية « ترويلوس وكرسيدا ») . مهما يكن من شأن الكلمات التى يستخدمها الكاتب فإنه يستفيد من معرفته أكبر قدر ممكن بتاريخ تلك الكلمات ، والاستخدامات التى استخدمت بها . إن مثل هذه المعرفة تسهل عليه مهمة إضفاء حياة جديدة على الكلمة ومصطلح جديد على اللغة . فهذه خلاصة التقاليد : أن نحصل على أكبر قدر ممكن من كل ثقل تاريخ اللغة وراء كلماته . ولا حاجة بكل كاتب جيد إلى أن يكون على وعى بهذا – فلست أدرى إلى أى مدى قد درس مستر وندام لويس النثر الإليزابيثى – ومستر جويس على الأقل لا يملك الموروث فقط وإنما الوعى به أيضا . إن خير الكتاب خليقون أن ينتجوا دائما عملا لن يكون أمريكيا أو أيرلنديا أو إنجليزيا ، وإنما سيحتل مكانه المقدر فى « الأدب الإنجليزى » ومهما يكن من أمر ، فمما يؤسف له أن الكتاب التالين لهم فى الجودة يلحون – لافتقارهم إلى قليل من اتساع النظرة النقدى ، وبدافع من الغرور القومى أو لمجرد الرضاء اللاشعورى – على ما لن تكون له نتيجة سوى جعلهم لا يطاقون تماما فى نظر الخلف . إن الكاتب البريطانى الذى ينكص عن العكوف على عمله وقتا إضافيا ، أو عند نهاية الأسبوع ، لن يجد هذه الأفكار موافقة له . وكذلك ، لأسباب أخرى ، لن يجدها كل النقاد الأمريكيين .

كتابات من مجلة « ذى إيجوست »

(محب ذاته)

من « رسائل ج . ب . بيتس »[*] (١٩١٧)

[من مقالة نشرت فى مجلة «ذى إيجوست» (محب ذاته) يوليو ١٩١٧]

لئن طرح الشخص العادى سؤاله العادى عن [سبب] اضمحلال كتابة الرسائل ، لرد عليه بالإجابة العادية ، الغامضة وغير المرضية ، التى تحيله إلى التليفونات ، والانتقال السريع ، واندفاع الحياة الحديثة . إن الافتقار إلى الفراغ موضع أسف ، فالافتقار إلى الفراغ عذر عن الكسل . إن ما يعنيه الافتقار إلى الفراغ ، حقيقة ، فى الحياة الحديثة هو أن كاتبا قادرا مثل د . هـ . لورنس يفتقر إلى الوقت لكتابة رواية واحدة جيدة خلال عشر سنوات ، ولكنه يجد وقتا لكتابة خمس أو عشر روايات رديئة فى تلك الفترة ؛ وإنه ليس لدى أحد وقت لكتابة رسائل جيدة تدخل البهجة على أصدقائه ، ولكن مستر س . ب . ب . ميس يجد وقتا لكتابة روايات ثرثارة متعجلة ، على شكل رسائل ، للمشتركين فى نادى كتاب جريدة الـ تايمز . إن مستر ج . ب . بيتس رجل على درجة عالية من الحضارة ، وهو يملك مملكة الفراغ بداخله . فالفراغ لدى مستر بيتس يعنى الكتابة جيدا ، حتى عندما لا يكتب بهدف النشر : الكتابة برفعة ويسر وتحفظ . وكتابة الرسائل ، بالنسبة له ، معناها رشاقة وتهذيب المتحدث ، وعمق المتوحد . إنها تعنى عودا مصمما إلى بضع قضايا مهمة ، وليس ذلاقة لسان – لا تتوقف – عن البدع الحديثة .

ثمة نقدات كثيرة لأمريكا . وفى الوقت الحاضر حيث غبار إعادة البناء الاجتماعى ، وتنمية موارد الإمبراطورية وما إلى ذلك من إصلاحات ، فى أعيننا ، وحيث تلوح انجلترا منساقة إلى التأمرك ، نحسن صنعا بأن نستمع إلى ما فى جعبة مستر بيتس .

يقول مستر بيتس إن جوهر الشعر هو « الصدق منظورا فى العاطفة » ويستقر هذا فى ذاكرة أغلب القراء – لأنه عبارة سهل تذكرها – إلى جانب شئ قاله ماثيو أرنولد ، أو وردزورث ، أو الأستاذ سنتسبرى . ولكن مستر بيتس يعنى ما يقول . وهو حرفى أيضا تماما عندما يقول : « فى كل شاعر عظيم ثمة هربرت سبنسر » ، أو « إن الشاعر لا يسعى إلى أن يكون ذا أصالة .. »

* قطع من رسائل جون بتلر بيتس اختارها إزرا باوند دوندرام مطبعة كوالا – ١٠ شلنات، ٦ بنسات

إن مستر بيتس يفهم الشعر خيراً من أى شخص عرفته لم يكن شاعرا ، وخيرا من أغلب من ذاع لهم صيت أنهم شعراء . والحق إن هذا المقتطف الأخير فكرة ذات جذور بالغة العمق ، فهى تضرب من خلال أدغال الأدب مباشرة إلى التربة التحتية لأعظم الكتاب – إلى شكسبير ودانتى وايسخولوس . والناظمون العاديون يعالجون « الخيال » أو « الأفكار » : وهم يهربون من أحد هذين الأمرين إلى الآخر . بيد أنه لا هذا ولا ذاك ولا الاثنان معا هى الصدق بمعنى الصدق الشعرى . فالأفكار القديمة التى هى « جزء لا يتجزأ من الشخصية » هى وحدها التى تفيد الشاعر (وهذا أمر جدير بأن يعاد على أسماع معاصرينا الأمريكيين من دارسى فرويد) .

من « النوه والصورة »

(١٩١٧)

[من مقالة نشرت فى مجلة «ذى إيجوست» (محب ذاته) أغسطس ١٩١٧]

آمل أن نحصل ، خلال سنوات قليلة ، على طبعة أخرى من هذه المسرحيات * : طبعة بملاحظات فنولوزا منفصلة ، وطبعة بالمسرحيات منفصلة . عند ذلك ستغدو أهمية هذه المسرحيات كأدب ، وفى ترجمتها الحالية كأدب إنجليزى ، أشد اتضاحاً . إن هذه الطبعة بالضرورة ، وبأحسن معانى الكلمة . كتاب نصوص ، وعلى ذلك فإنها قد أثارت المراجعين إلى التوقف عند طابعها الإعلامى ، أكثر مما توقفوا عند قيمتها الباطنة . لقد جعلوا الكتاب يلوح خدمة للأدب ، كرسالة دكتوراه جيدة ، أكثر مما جعلوه يلوح أدبا فى حد ذاته .

من « تأملات فى الشعر المعاصر »

(١٩١٧)

[من مقالة نشرت فى مجلة «ذى إيجوست» (محب ذاته) سبتمبر ١٩١٧)

– ١ –

إن من الطرق التى حاول بها الشعر المعاصر أن يفر من البلاغى والمجرد

والأخلاقى الوعظى أن يستعيد (حيث أن ذلك هو هدفه) نبرات الكلام المباشر ، وأن يركز انتباهه على الموضوعات التافهة أو العارضة أو الشائعة . وهذا الميل شائع بين عدد شديد التنوع من الشعراء أما الشئ الأقل وضوحا فهو تباين الصور التى يتخذها هذا الميل . ولكى أكون عينيا – وإن يكن ذلك متساهلا فى التعميم فيما يحتمل – فقد يكون لى أن أقسم هذا الميل إلى تياريه الإنجليزى والأمريكى . وفى حالة التيار الأمريكى ، فإن التأثير المتولد هو فى العادة اعتقال للموضوع المنظور . فالشاعر الأمريكى يخشى أن يصدر عنه أى رد فعل مجاوز لذلك الذى يتكشف فى اختياره وترتيبه . والتأثير إنما هو تأثير خيال بصرى بارع – وإن يكن أحيانا ملتويا – فى انفصال تام عن أى ملكة أخرى . وربما كان التأثير الروسى يفسر شيئا هنا . فثمة الرواية الروسية بحيلتها الغريبة – حيلة التركيز على الخصائص العارضة لموقف دقيق ، وترك هذه الخصائص – بدورها – تتركز على الانتباه إلى الحد الذى تحل معه محل الوجدان الذى أضفى عليها أهميتها .

إنه لأمر يعم الإنسانية أن نعلق أقوى الانفعالات على تنكارات محددة .

من « تأملات فى الشعر المعاصر »

(١٩١٧)

[من مقالة نشرت فى مجلة «ذى إيجوست» (محب ذاته) أكتوبر ١٩١٧]

ثمة تشابه معين غريب ، وسطحى تماما ، بين بعض قصائد مستر هارولد مونرو و « الباب المغلق » لمسيو جان دى بوشير . ففى قصائد المستر مونرو نجد تحريفا طفيفا مستمرا ، وتأكيدا مفاجئا لما هو هين الشأن ظاهريا ، يلوح – فى البداية – شيئاً جديدا وأجنبيا . إن مستر مونرو يصل إلى درجة من الاتساق فى مغازلة جذابة للعواطف الغامضة شبه الفلسفية ، وهو يستطيع – على سبيل المثال – أن يخلق أرض عبقر حلوة ، يقدم فيها أثاث المنزل بألاعيب عندما يوليه المرء ظهره ، أما مسيو دى بوشير فنحن لا نجد عنده شيئاً من هذه النظرات الجانبية وإنما هو أمام موضوعه مباشرة ، يشغل النقرة . ويستطيع المرء أن يسهب فى عقد مقابلة مسلية بين Homere وقصيدة مستر مونرو « كل شئ » إن كلا Mare habite sa maison de planches الشاعرين معنى بهذه الدعوى : صميمية العلاقة بين الإنسان وممتلكاته الشخصية .

ويتحدث مستر مونرو – على نحو يميزه – بضمير المتكلم ؛ وهو يقرر نظريته على نحو كليل ، وبطريقه تأملية :

منذ وهب الإنسان القدرة على الإفصاح . . .

لم يفهم الصيحات الصغيرة

والمحادثات الأجنبية للمخلوقات الصغيرة

المبهجة التى تبعته

غير متخلفة عنه كثيرا؛

كأنجلو – سكسونى فى أول زيارة له إلى قارة أوربا . وآنيته مزودة بصفات تربطها بالانفعالات الإنسانية « الفراش الرفيق » ، « الغاز القديم المندفع » ، « قلم الرصاص المستقل » ، « أنت ياحذائى الطيب » . وهو يتأمل فى موقف عام . أمادى بوشير فيركز على مثل واحد . إن هومر مار يرحل .

Pendant quatre saisons Homére voyage

Et dans chaque ville il east au autre personnage ,

ويعير بيته لبيير الذى

A les yeux clairs de l'autruche

Et le coeur moins mysterieux que l'addition

وهوميرمار

n,est pas un prophete ni un critique .

Chaque matin il met lui -meme le feu dans látre.

Tout le jour

il est l,époux du feu, .

l'aimé des flammes .

وليس لكلمتى aimé و époux أى ارتباطات عاطفية هنا . وقبل أن يشرع هومر فى أسفاره

Tout est encore Homére

Et Homere est tout cela

ليس فى القصيدة تظاهر بعلاقة شبه إنسانية . وحتى عندما يعود هومر ليجد أن

Le feu sourit aux yeux de Pierre, et chante .

Les potiches regardent cet ami aux yeux clairs

Comme des amis se regardent quand il y a trop d'hommes .

فمسيو دى بوشير لا يستخدم قط أفكاره وصوره فى تزيين عواطف إنسانية عادية .

والحق أن مسيو دى بوشير يكاد يكون ذهنيا خالصا ، يترك – كأنما بازدراء – انفعالاتنا تتشكل على النحو الذى تهواه حول الموقف الذى اختاره مخه . وليس الشئ المهم هو كيف ينبغى علينا أن نشعر نحوه ، وإنما كنهه . إن صرامة دى بوشير مرعبة . لا يكون الشاعر ذهنيا خالصا بسبب أى قدر من التأمل أو التجريد أو الوعظ الأخلاقى . فالفكر المجرد لدى كل الشعراء تقريبا لا يرقى إلى القمة ، وكثيرا ما تعوزه الأصالة . خير للمرء أن يذهب إلى كتاب « فى النفس » De Anima من أن يذهب إلى «المطهر» Purgatorio إن أراد نظرية فى النفس . إن شاعرا من طراز مسيو دى بوشير ذهنى برفضه العنيد أن يخفف من انفعالاته الشعرية بانفعالات إنسانية . وبدلا من أن يهذب من حواشى الانفعالات الإنسانية العادية ، (ولست أعنى الانفعالات الإنسانية الفاترة ، وإنما الإنسانية مهما كانت حدتها – فى حالتها الحية الخام) فإنه يهدف مباشرة إلى انفعالات الفن . وهو بذلك يحد من عدد قرائه ويترك الغالبية تتلمس طريقها بحثا عن مفتاح لا وجود له . وتأثير ذلك هو فى بعض الأحيان برودة حادة أجدها جديرة بالإعجاب تماما . وكما قد يكون المرء أن يتوقع ، فإن مسيو دى بوشير يتطلب قدرا كبيرا من قارئه . وفى بعض اللحظات شعرت بأن مطالبه تتجاوز قدراتى على الاستجابة . ففى قصيدة La Vieille على سبيل المثال :

Mais cette femme - ci

Est un signe de tous les âges aussi .

Elle est une perle taillée dans une vitrine du British,

Un ham econ palustre,

Et á la Fois le délire du Ballet Russe,

La chair sans plus les pensées qui les lacérent,

Un trépan qui mange une pêche,

Lámour noir et sans lyrisme des bellês betes .

أشعر أنى على غير يقين : إن الترتيب لا يلوح مقصوداً كليةً ، وعلى كل الأحوال ليس ثمة خدعة ولكنى لا أستطيع أن أتابع نمو هذه الصور على شكل بناء منطقى . وفى قصيدة « يولسيز » يلوح أن المرء واقع ، قليلا ، تحت رحمة نزوة مسيو دى بوشير . فعندما يبنى يولسيز حائطه :

La foule regarde le mur,

il ny a pas de fenêtres .

“ Ulysse na pas le droit de se mettre au tombeau ”

Le jeune Franklin s’accroche aux branches du sycamore,

Se hisse, et ragarde par-dessus le mur .

أنى لم أتمكن بعد من تمثل Le jeune Franklin

ثمة مواضع يند فيها منهج مسيودى بوشير عن فهمى ، ومواضع يلوح فيها أنه يهجر منهجه ، أو يستخدمه استخداما لا يليق به ، كما فى قصيدة Au Collége . بيد أنه فى قصيدتى « جريدال » Gridale و « شكوك » Doutes قد استخدم منهجه بنجاح كامل . ربما كان جريدال ابنا للقرن التاسع عشر : لم يحب العالم ولا العالم أحبه ، ولكنه أكثر من أن يكون مجرد لارا أشعث ، أو دون جوان فقير فى الجحيم . وإن ساقه الخشبية لجديدة إنه حى ، على نحو فريد ، فى الفصل :

Puis on lui charge de montrer le latin aux collégiens .

Ils nont jamais reclame l’aide de Dieu,

ILs ignorent quil y a un Dieu assis , coi, sur sa chaise casseé.

Mais ils ont peur, ils craignent ses yeux

Et sa jambe de bois . . . .

Une grande clameur s ‘ eleve , -

Les lıvres volent,

Gridale tombe,

Du sang passe entre ses lévres .

لست على يقين من أن مسيو دى بوشير غى مثل وزن جول رومان ، أو حتى هنرى فرانك ، ولكن تجاهله خليق أن يكون شاهدا جليا على العجز النقدى .

إن أول محاولة جادة لتقديم قيمة جون ديفدسن قد جاءت من جامعة بنسلفانيا(*) .

ربما كان مســتر فاينمـــان على صواب فى إشارته إلى قصيدة **موال راهبة** على أنها « انفجارة هيسترية » .

إن ديفدسن – كما يقول مستر فاينمان – « يتقدم لإشادة مسكن جديد للخيال ، على أساس من الأشياء الحقيقية لدى الإنسان الحديث » . والواقع أن هذه هى خطيئة ديفدسن الكبرى ، فضلا عن كونها فضيلته . فهو فى أغلب الأحيان مهتم بالمسكن أكثر من اهتمامه بالمستأجر الذى لا يتغير طوال كل العصور . وإنى لأشك فيما إذا كان فيون قد كان ليحمل الإلكترون على محمل الجد إلى هذا الحد ، ومع ذلك فثمة فلك دانتى . . . بيد أن ذلك الأخير لم يكن نظرية بالغة الحداثة . إن دراسة حريصة لشعر القرن التاسع عشر ،

على أساس من « الأشياء الحقيقية لدى الإنسان الحديث » ، لخليقة أن تجئ شائقة : بدءاً من الأميرة آيدا وغمامتها السائلة من الضياء . وربما اضطلع المستر فاينمان بمثل هذه المهمة ، بعد أن يدرس المنهج المتضمن فى عمل نقدى مفصل من نوع كتاب **حياة شاتوبريان** لسانت – بوف .

* جون ديفدسن قصة علاقة أفكاره بشعره . تأليف حايم فاينمان فيلادلفيا ، Pa، ١٩١٦

« تأملات فى الشعر المعاصر »

(١٩١٧)

[نشرت فى مجلة «ذى إيجوست» (محب ذاته) نوفمبر ١٩٠٧]

إن كلا منا ، حتى أكثرنا موهبة ، لا يستطيع أن يجد مكانا فى مخه لأكثر من فكرتين أو ثلاث أفكار جديدة ، أو لأفكار تامة التمثل إلى الحد الذى يجعلها أصيلة ، لأن الفكرة تخصص ، وليس لدى أحد وقت لأكثر من بضع أفكار . وبهذه الأفكار ، أو الفكرة السداسية أو الثمانية ، يشرع كل منا فى العمل ، ويشرع – بنشاط وناسيا – فى بناء الخلايا ، لا يتمرد على المربع أو الدائرة ، وإنما يتصل – أحيانا – بنحلة أخرى ذات أفكار مستطيلة أو دائرية . إن كل الأفكار والمعتقدات وأنماط الشعور والسلوك التى لا نجد وقتا ولا ميلا إلى فحصها بأنفسنا ، نميل إلى أن نأخذها مستعملة ، وأحيانا نطلق عليها اسم التقاليد(*) ونحن لا نستطيع أن نغير كثيرا . فالمهم هو أن نؤدى عملا طيبا حيثما أمكننا ذلك . وفى الأدب خصوصا نجد أن الابتكارات التى يمكننا أن نرمى – عن وعى وجماعيا – إلى إدخالها قليلة ، وتكنيكية فى الغالب . والشئ الرئيس هو أن نكون على يقين من كنهها .

إن عنوان منتخبات مس مور(**) ومقدمتها الشائقة والجديرة بالاعجاب ، وفحص القوى التى حشدتها : تفضى بى إلى أن أتساءل : ما إذا كان بإمكان جيل كامل أن ينهض معا ويتمرد ، كما تفضى بى هذه المقدمة إلى الاعتقاد بأنه قد تمرد . ربما كانت الكلمة مؤذية ، ولكن من المحقق أن ثمة ضربة مسددة إلى العصر الفيكتورى في مجموعه In toto والنضال نضال يلوح أن فيه ما هو أكثر من الشكل التكنيكى (فكثير من الشعراء المدرجين يتشبثون ، على نحو وثيق ، بالأشكال التقليدية) . إن الشعر الجديد يكافح من أجل إدراك عينى وفورى للحياة ، وهو خليق أن يطرح النظرية والتجريد والبعد ، الذى نجده فى كل الكلاسيات من غير الطبقة الأولى « ثمة مطالبة بـ « أسلوب كالكلام ... كصرخة من القلب »

* من أجل إدانة صادرة عن سلطة للنظريات التى تعلق أهمية زائدة على التقاليد كمعيار للصدق ، أنظر المنشور البابوى السادس عشر لالبابا جريجورى Singulari nos (١٥ يوليو ١٨٣٤) وقانون مجلس الفاتيكان فى ١٨٧٠ Si quis dixerit ... anathema sit

* الشعر الجديد منتخبات تحرير هاريت مونرو وأليس كوربين هندرسن ، محررتى مجلة بويترى (شعر) نيويوك ، شركة ماكميلان ، ١٩١٧ ، ١,٧٥ دولارا

ومن المحقق أنه لو كانت الثورة التلقائية أمرا ممكنا ، ولو كان ممكنا لجيل كامل - وليس مجرد فرد منعزل هنا وهناك - أن يقوم قومة رجل واحد ليعصر عنق البلاغة ، لتوقع المرء - كما هو الشأن بالتأكيد - أن يجئ المتطوعون المختلفون بأسلحة متنوعة ، وبين هذه القوى نجد مستر ميسفيد مزودا بمخرز فتيله ، ومستر جبسون بإبرة حياكة ، وكل أنواع الأسلحة المتراوحة بين هذين الشيئين . ربما كان من الممكن تجميع حلفاء متنافرين فى قضية مشتركة . وإنه لمن الممكن - ما إن يجمعوا - أن يلوح أنهم لا يعدون أن يصعدوا التل ويهبطوه . ومن الممكن أن يوجد - بين حشد متحجر بأكمله - قلائل من أمثال داود . بيد أننا إذا أردنا ألا نتابع استعارة مملة ، فسأقول إنى أجد تباينا من نوع معين بين مقدمة الكتاب ومحتوياته . إن المقدمة - التى تقدم نقطا ممتازة كثيرة جديرة بالذكر - على نطاق واسع وإن لم يكن واسعا بما يكفى لتغطية كل إنسان . وهى واسعة إلى الحد الذى يجعلها تغمض - بدلا من أن تستغل - الانتصارات التكنيكية المتميزة لشعراء معينين ، والفردية المتميزة لبعضهم . وهذا - فيما أثق - ليس راجعا إلى أى افتقار للفهم من جانب المحررتين ، الفهم لما أنجز ، وإنما هو راجع بالأحرى إلى رغبة سخية فى تجنيد القوى . ومهما يكن من أمر ، فالنتيجة هى أن ثمة ثلاث نقدات متنوعة توجه · نقد للمقدمة ، ونقد لمزايا عدد من القصائد المفردة ذات الأهمية ، ونقد للمنتخبات كمنتخبات ، عظيمة الأهمية لأجيال المستقبل ولا يجمل بها أن تشتمل على قصائد جيدة كثيرة وإنما قليلة ، . أما عن النقطة الأخيرة ، فمن المؤكد أن للكتاب قيمة باقية إن منتخبات من الشعر المعاصر يمكن أن تكون وثيقة ، ويجمل بها أن تحنط عدداً كبيراً من القصائد الرديئة (الرديئة على نحو ذى دلالة) كانت خليقة ، فى غير هذه الحالة ، أن تنقرض إن القصائد الرديئة - من وجهة النظر هذه - بحاجة إلى أن تختار بعناية كالقصائد الجيدة . وقد اختارت مس مونرو ومسز هندرسون بحكمة . إن أغلب المنتخبات لا تكشف إلا عن رذائل طائفة معينة . ورداءة قصيدة من القصائد تزداد بما لا يقاس ، ورؤية القارئ تتضح وعقله يتثقف ، عندما توضع القصائد الرديئة - من أنماط كلية الاختلاف - إزاء بعضها بعضا .

والانطباع الناتج عن ذلك إنما هو صورة فريدة لعالم بالغ العمائية بالتأكيد ، عالم يغلب عليه اليانكى ولكنه أكثر تشويقا لهذا السبب . ويتذكر المرء هنرى جيمز وهو يسأل عن الطريق عامل طاحونة إيطاليا فى شوارع سالم .

ثمة قصائد معينة نالت إعجابا كثيرا ، ولم يسعنى أن أعجب بها . ومن بينها قصائدة مسترفاشل لندزى إنى لا أستطيع أن أحمل قصيدة « الكونغو » على محمل الجد ، ومع ذلك فإنى على ثقة من أن إدراجها كان صوابا ، وأنها تمثل نمطا من بين أنماط أمريكية عديدة ، التضاد بينها مسل . فمثلا هناك نيوإنجلند مستر فروست .

وهى من وجهة نظر عالمية الموطن متأخرة قليلاً . بيد أننا عندما ننظر إليها من على مقربة أكثر ، نجد أنها ليست بالضبط نيو انجلندا الجيل السابق ، أو نيو إنجلند أى انسان سوى مستر فروست . وهى ليست نيو إنجلند أشباح . فقد أنجز مستر فروست شيئا بمفرده ثم هناك الغرب الأوسط الريفى عند مستر ماسترز . والإختيار يظلم ماسترز ، ولكن المختارات قد أحسن استقاؤها وهناك المرارة السامية الراسخة لمستر بودنايم ، الذى لا يملك كل خصائص الشاعر ، وإنما بعضها بدرجة بالغة الإرتفاع على نحو غير عادى . وثمة شعراء كثيرون مزاياهم أقل اتساما بالطابع القومى الصافى .

فسكيبويز كانل ممثل بما أعتقد أنه خير قصيدتين له : « الجسر الأحمر » ، و« الملك » وهما عملان بارعان لامعان tours de force ربما كان نجاحهما تحديدا من موهبة صاحبهما . وقصيدة مس لويل المسماة « مدينة الأوراق المتساقطة » قد منحتنى سرورا كبيرا بدقة صورها وبراعة صنعتها . إن لعمل مسز هندرسن مزايا ملحوظة جدا ، تجاهلتها فيما سبق . وهـ . د . قد أحسن تمثيلها ، على نحو أعدل من ألدنجتن الذى يعد غياب قصيدته Via Sestina أمرا يؤسف له وقصيدة The Goodly Fere لمستر باوند قد كانت –على ما أظن – حتمية ، ولكنى كنت أفضل « لحن البخور » أما عن الشعراء الإنجليز ، فإن مستر هفر قد أحسن تمثيله بالقصيدة الوحيدة الجدية التى التقيت بها حول موضوع الحرب . وهارولد مونرو فى أحسن أحواله فى قصيدة « الرفيق الغريب » ، ولورنس – وهو شاعر ذو عبقرية فريدة وعيوب فريدة – لا يبرز فى صورة طيبة . وليس رويرت بروك غائبا . وعلى وجه الإجمال ، فإن المنتخبات قد أجيد انتقاؤها بصورة ملحوظة .

أما فى صدد الهروب من البلاغة ، فثمة دفعة كبيرة للباب ، وبعض حالات اختناق . ولكن ما البلاغة ؟ إن محك الاختبار لا يلوح مرضيا . فثمة بلاغة حتى بين الشعراء الجدد ، أضف إلى ذلك أنى ميال إلى الاعتقاد بأن شعر تنسون كان « صرخة من القلب » – غاية الأمر أنه قلب تنسون ، مؤمن بالحرية ، من الويج ، وأمير شعراء . وأسلوب وليم موريس « أسلوب كالكلام » ، غاية الأمر أنه كلام موريس ، وهو بالتالى أقرب إلى أن يكون مادة هزيلة . و« قصائد الملك التصويرية » تلوح ، فى أغلب الأحيان ، أشبه بتنيسون متحدثا إلى الملكة فكتوريا فى السماء ؛ و«الفردوس الأرضى» أشبه بموريس – أضفيت عليه صبغة مثالية – يتحدث إلى بيرن جونز ، أضفيت عليه صبغة مثالية . إن الكتاب المدرجين فى « الشعر الجديد » ممن تجنبوا البلاغة . وثمة – فى نهاية المطاف – عدد أكبر مما كان يمكن أن يدرج فى منتخبات من الجيل الماضى ، فعلوا ذلك أساسا من طريق ممارستهم – بدرجة أكبر أو أقل – الذكاء الذى من وظائفه الرئيسية تبين ما نشعر به على وجه الدقة ، وإلى أى حد ، فى أى موقف معين .

تورجنيف

(١٩١٧)

[نشرت فى مجلة «ذى إيجوست» (محب ذاته) ديسمبر ١٩١٧]

ليس العالمى الموطن بالنموذج الشعبى . والمحادثات مع إكرمان ، رغم أن سانت – بوف لا يكاد يحكم على جوتة بأى شئ آخر ، لا تقرأ كثيرا . وإنما فى هذه ، أكثر مما هو الشأن مع أعماله المقروءة أكثر ، يدنو جوته أكثر ما يدنو من مثل أعلى نسب إليه شرف تحقيقه . إن تورجنيف ، الأكثر عالمية موطن من جوته ، هو أقل الروائيين الروس حظا من الاستغلال ، وربما كان هذا الكتاب(*) هو أول دراسة جادة له فى الإنجليزية . ويتسم الكتاب بكل مزايا الأعمال الرائدة وعيوبها . وباعتباره أول كتاب عن الموضوع ، فإنه يشتمل على المعلومات الضرورية ، متناولا الروايات واحدة فواحدة ، راسما صورة تخطيطية لتكوينها ومفسرا الأفكار التى دخلتها . وكما هو طبيعى ، فإن مستر جارنت واع ، أكثر قليلا من اللازم ، بـ « النقاد والمنتقصين » من

تورجنيف ، وقد كان هؤلاء فى أكثر الأحيان منتقصين أكثر منهم نقادا . والفصل الخاص بهم يمكن أن يتخطى وباقى الكتاب بالغ الجودة ، يمكن قارئ تورجنيف من أن يرى الروايات فى علاقة بعضها ببعض ، وعلاقة الشخصيات فى مختلف الروايات . ويدعونا (وإيجازه المحكم حافز مضاف) إلى أن ننظر فى عمل تورجنيف كعمل واحد ، وفن تورجنيف على أنه دراسة وتركيب جاهد ، وليس سلسلة من الإلهامات المتناثرة .

من المحتمل أن يكون مستر جارنت قد دفعه الوعى بأن كتابه هو أول كتاب عن الموضوع إلى أن يفرض على مهمته حدودا معينة . يقول « إن مناقشة نواحى الجمال التكنيكية ليست عملا ناكرا الجميل فحسب ، وإنما تجنح إلى القضاء على هدفها الخاص . وخير لنا أن نسعى إلى تقدير روح الأستاذ ، ونتوقف عند قيمته الإنسانية بدلا من أن نتوقف عند أصالته الجمالية » . بيد أن الفحص الصبور لمنهج الفنان وشكله (لا من طريق الرصد العشوائى لـ " نواحى الجمال التكنيكية») وهو ، على وجه الدقة ، آكد سبيل لـ " قيمته الإنسانية " وهو ، على وجه الدقة مهمة الناقد . وليس معنى هذا أن مستر جارنت

* تورجنيف لإدوارد جارنت ، مع كلمة تمهيدية لجوزيف كونراد [الناشر] و كولنز ، سنز آند كمبانى ، ٦ شلنات .

يروغ من واجب التحليل فإن تذوقه التفاصيل حاد ، ولكنه يتركنا دون أن يحاول إرساء علاقة شكل تورجنيف الأدبى بوضعه الإنسانى ، كتجسيد الثقافة الأوربية .

يقول هنرى جيمز ، فى واحدة من لوحاته التحدثية الجذابة ، عن تورجنيف إنه . «كان يحمل معه شعورا بكل تنوع الحياة ، ومعرفة أشياء بعيدة وغريبة ، وأفق ضاع فيه الأفق الباريسى بسهولة . . . ولم يكن ماثلا كله هناك – كما تقول العبارة – وإنما كان لديه شئ وراءه مخزون » . وكان هذا بعد أن قضى تورجنيف عدة سنوات فى باريس . والحق أن تورجنيف كان مثلا كاملا لفوائد نقل التربة . فهو لم يخسر شيئا من جراء ذلك وقد فهم كيف يتناول باريس وكيف يستفيد منها فى آن واحد . فالوضع الذى كان خليقا بأن يكون – لدى رجل أضال قامة – مجرد حل وسط أو وسيلة للاختفاء كان لدى تورجنيف (الذى كان يعرف كيف يلعب دور الأجنبى بنزاهة) منبعا للقوة فى مخاطبته الروس أو الأوربيين : القوة ولكن العزلة أيضا . إن له مركزا صنعه لنفسه حرفيا ، ومن المحقق أنه يكاد يمكن القول بأنه اخترعه . وهو ليس مركز الجاذبية الشعبية ، حيث أنه لا هو الذى قد حاكى الكتابة الفرنسية ، ولا هو بالذى استغل الركود الروسى . لقد استخدم مادة روسية بطريقة طبيعية ، وببساطة العبقرية حين تتحول إلى ما تعرفه مشاعرها أكثر من غيره . لقد تبين ، من الناحية الفعلية على الأقل ، أنه لابد لفن الكاتب من أن يكون عنصريا – ومعنى هذا ، بكلمات بسيطة ، أنه لابد أن يكون قائما على الإحساسات المتراكمة لأول واحد وعشرين سنة فى حياته . ولكنه جمع ، بأعلى درجة ، بين استبصار بالتطابق الشامل بين الرجال والنساء ، وتقدير لأهمية تنوعاتهم السطحية . وقد رأى هذه التنوعات – التنوعات الروسية – بعين الفنان وليس بعين المخرج .

إن هذا الإمساك بناصية توحد الطبيعة الإنسانية ، وهذا الاهتمام بتنوعاتها ، قد جعلا تورجنيف عالمى الموطن وجعلاه ناقدا . وهو لم يكتسب هاتين الصفتين من باريس ، وإنما جلبهما معه .

إن عبقرية تورجنيف النقدية ، على نحو فريد ، قد جعلت من الحكاية Conte ، وليس الرواية الشكل الأمثل بالنسبة له . وكل كتبه إنما هى حكايات Contes منمقة .

وقد أعطى هذا الشكل بالفعل فى كتابه **صور تخطيطية من حياة رياضى** . إن تورجنيف ما كان ليمكن أن يضيع فى غمرة شخصية ، وما كان ليمكن أن يتملكه وهم بأن أى مخلوق بعينه هو ، مؤقتا ، مركز الكون وعلى ذلك فإن تفاصيله ليست هى مبالغة ما هو هين الشأن ، حتى يصل إلى وعى منبه على نحو غير سوى ، وإنما هى فى الواقع – طريقة لإقامة الميزان . ومن هنا كانت أهمية المقاطعات الكثيرة للطبيعة الخارجية ، وهى مقاطعة تقوم دائما جدية الحياة بجدية الفن .

« لم يتوقف البرق لحظة . كانت الليلة هى ما يدعى بين الفلاحين ليلة عصفور » .

إن بعض شخصيات تورجنيف تجسدات لضيق الأفق الروسى ، أو الغرور الروسى ، أو الكسل أو الضعف أو الغباء الروسى ، وبعضها - كسانين وماريا نيكولايفنا - أنماط بشرية عامة ، وهى جميعا معالم مثالية لشخصيات الحكاية Conte . وكثيراً ما ترسم لك المعالم فى أول صفحة أو صفحتين (بانشين على سبيل المثال) . وهى ليست قط غير حقيقية ، أو مجردة ؛ وإنما هى - ببساطة - الشئ الأساس . ولست على يقين من أن منهج تورجنيف - هذا التناسب الكامل ، هذا الذكاء الساهر وإن لم يكن نظريا قط ، هذا الفن المتقشف فى الحذف - ليس هو الذى سيتبين ، فى نهاية المطاف ، إنه أكثر المناهج إرضاءً للذهن المتمدين .

من « مراجعات قصيرة »

(١٩١٧)

(نشرت فى مجلة « ذى إيجوست » (محب ذاته) ديسمبر ١٩١٧ بلا توقيع ، ولكن دونالد جالوب فى كتابه « ت . س . إليوت : ببليوجرافيا » يقول إنه « يكاد يكون من المحقق » أنها من قلم إليوت) .

قصائد . تأليف آلان سيجر . مع مقدمة بقلم وليم آرتشر . الناشر : كونستابل . الثمن : ٥ شلنات .

من المحقق أن سيجر ليس جورجياً ، بل لا يكاد يكون فيكتوريا ؛ إنه يرتد إلى كيتس فى مرحلته الباكرة ، والأبعد من ذلك عن المألوف أنه يرتد إلى كولردج « أنشودة إلى فرنسا » .

كوفنت جاردن ، وقطع أخرى . تأليف جى رولنس . الناشر فيشر أنوين .

لا أظن أن السيد رولنس قد أدرك تماما كل الصعوبات التى ينطوى عليها الشعر الحر Vers libre .

أرض كوالان . تأليف جوزيف كامبل . مع واحد وعشرين تصميما للمؤلف . الناشر : مونسل . الثمن ٥ شلنات .

السيد كامبل واحد من نصف دزينة الكتاب ، أو نحو ذلك ، المسئولين عن وجود أى شعر معاصر .

ربة الفن العاشرة . تأليف إدوارد توماس . الناشر : سكر . الثمن ٢ شلنات و ٦ بنسات .

عندما يصل إلى بيرنز ، وإلى بيرون ، وإلى كيتس ، وإلى شلى يكون فى أحسن أحواله .

من « مراسلات »

(١٩١٧)

[من مقالة نشرت فى مجلة «ذى إيجوست» (محب ذاته) ديسمبر ١٩١٧ بلا توقيع] .

لقد كانت هناك مقالة جادة وتثقيفية عن القسطنطينية بقلم شخص يدعى مستر سيمونز ، استمتعت بها جدا . من الخير لنا أن نبقى عقولنا مفتحة ومتحررة وذلك بأن نتأمل العادات الأجنبية . وعلى الرغم من أن الـ danse du ventre منفرة للخيال البريطانى فإنه يجمل بنا أن نعرف أن هذه الأشياء موجودة . على أنى لا أستطيع أن أتكلم بهذا اللطف عن مقالة المستر لويس . . .

تشارلز چيمز جريمبل (مقر الخورى – ليز) .

من « مراجعات قصيرة »

(١٩١٨)

(نشرت فى مجلة « ذى إيجوست » (محب ذاته) السنة ٥ ، العدد ١ (يناير ١٩١٨) بلا توقيع ، ولكن دونالد جالوب فى كتابه « ت . س . إليوت · ببليوجرافيا » يقول إنه « يكاد يكون من المحقق » أنها من قلم إليوت) .

الثروة . تأليف دوجلاس جولدرنج . الناشر · مونسل آند كمبانى   الثمن ٥ شلنات .

لكن أنجح جزء من الكتاب هو تقديمه لعقل المجتمع الإنجليزى فى ١٩١٤ : هجاء ساخر دال ومكبوح الجماح .

الصيف . تأليف إديث وارتون . الناشر : ماكميلان آند كمبانى   الثمن ٦ شلنات .

من المحقق أن هذه الرواية ستعتبر « مثيرة للاشمئزاز » فى أمريكا ؛ ومن المحقق أنه ما من قارئ فى الألف سيدرك وجهة نظر المؤلفة .

من « الأدب والمحاكم الأمريكية »

(١٩١٨)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذى إيجوست » (محب ذاته) مارس ١٩١٨)

تود « ذى إيجوست » أن توجه انتباه قرائها إلى قضية أثيرت حديثا فى محاكم نيويورك .

مراسلات

(١٩١٨)

(نشرت فى مجلة « ذى إيجو ست » (محب ذاته) ، السنة ٥ ، العدد ٣ (مارس ١٩١٨)

إلى رئيس تحرير « ذى إيجوست » .

سيدتى . أكون شاكراً لك إذا أذنت لى أن أقرر على أعمدة مجلتكم (وذلك ردا على عدة استفسارات) أنه ، على قدر علمى واعتقادى ، ليس الكابتن آرثر إليوت ، المشارك فى تأليف The Better Ole ، دون ترقيق من حواشى القول ، من أسرتى .

المخلص ، إلخ .

ت . س . إليوت

ليتل تتشستر ، بكس

شعر لطيف ومكدر(*)

(١٩١٨)

[نشرت فى مجلة «ذى إيجوست» (محب ذاته) مارس ١٩١٨]

إن الشعر يحتاج دائما إلى ما يسميه صمويل بتلر بالتهجين . فناظم الشعر الجاد ينبغى أن يكون مستعدا لأن يهجن شعره مع أحسن منظومات اللغات الأخرى وأحسن نثر اللغات الأخرى . على أننا لانكاد نجد فى الشعر الجورجى أى تهجين منظور ، وإنما هو يتوالد داخليا . لقد طور تكنيكا ومجموعة من الانفعالات لا يشاركه فيها أحد . وثمة ، فى المجلد الحالى ، استثناءات فقصيدة مستر سكواير « زنبقة مالد » تنهض من الطين بكثير من العرق والدم ، ولكنها قصيدة أصيلة ، وأقرب إلى التأثير فى النفس ، تستحق صحبة أفضل . وأغلب المؤلفين (بما فى ذلك المجندون الجدد) أصدق مع النمط : ففى قصيدة مستر ستفنز «زيادة» نوع من الفكاهة الغريبة ، لابد أن يبهج الخبير ، ولكنها غير مفهومة لأى انسان لم يحل الانفعالات) الجورجية محل الانفعالات الإنسانية . بديهى أن ثمة اختلافات بين هؤلاء الكتاب ، فبناء الجملة عند مستر ستفنز ليس نفس بناء الجملة عند مستر درنكوتر وهو أشد اختلافا عن بناء الجملة عند مستر تيرنر . إن ما يكاد كل الكتاب يشتركون فيه هو صفة اللطيف وثمة نوعان من اللطف[1] التعليمى يلمسونه على نحو خداع أو الوردزورثى (قوس قزح وأغنية وقوق) التنميقى أو اللعوب و الجاد وهو كيتسى ثانوى أيها الجدول السعيد السعيد ، أو Sirops شفافة . و فى أى من هاتين الحالتين ، يربت الجورجيون على كل ما يلمسونه ومستر مونرو يفعل ذلك خيرا من الآخرين ، وعلى نحو أذكى . وقد امتدحت ذى إيجوست (محب ذاته) مجلد لقاءات غريبة الذى أخذت منه المقتطفات الواردة فى هذا الكتاب . وثمة تنوع آخر للطف – بهذه المناسبة – هو المكدر (أى روبرت بروك فى قصيدته عن دوار البحر ، وميسفيلد فى قصائده عن موضوعات متنوعة) .

ولست أستطيع أن أرى وجه الشبه بتنسون الذى كثيرا ما يراه الناس فى الشعر الجورجى وليس يعنينى أن أتخذ وضع نصير تنسون ؛ وإن موافقة مستر تشسترتون عليه لتجعل المرء على غير راحته فى شأنه . ولكن تنسون كان معنيا بتركيب جمله

* الشعر الجورجى ١٩١٦ – ١٩١٧ تحرير إ م مكتبة الشعر – ٤ شلنات دورات حلقة ثانية ب هـ بلاكول ، أكسفورد ، ٢ شلن ، ٦ بنسات

بالإضافة إلى أن لنعوته عادة معنى محددا ربما كان فى كثير من الأحيان معنى غير شائق ، ومع ذلك فإنه يعامل كل كلمة بالاحترام الواجب وقد كان لتنسون مخ (مخ كبير بليد أشبه بساعة فى بيت مزرعة) ينقذه من التفاهة . والموضوع المعطى (ليليان الهوائية الجنية) قد حمله محملا خفيفا ، ولكن كدراسة جادة فى التكنيك ، أما مستر ستقنز فيتناول الموضوع الهين الشأن على نحو ثقيل . غاية الأمر أن تكنيكه لا جدية فيه :

والناقوس يدق عاليا ،

وقطار السكة الحديد يصفر على نحو عاجل .

وهكذا حدقت فى الليل .

وحدقت هى ، بدورها ، فىّ ، جادة .

إن تنسون حين يكتب للموقر فردريك دنيسون موريس خير من مستر ساسون حين يكتب لمستر جريفز .) إن مستر ساسون موهوب فى التهكم (، ولكنه التهكم السياسى أكثر منه الأدبى . ومستر تيرنر بالغ التوفيق فى نعوته . وهو يوهن إحداها بصيغة مبالغة (« طنف على أبيض الرخام ») والصمت عنده عارنقى جاد لا يكسره شئ ، وهو لا يبذل جهدا لتفادى حروف الصفير :

نخلات عملاقة لاهثة الأنفاس

أزالية ، وظيان ، وكروم .

مدونها يسكن الأشجار الكبيرة ...

وينزلق سكواير ، مشيرا إلى بيت على أنه « بناء صغير» ويحقق مستر نيكولز توازنا بلاغيا :

الذى يسخر منى صوته فى ناقوس الحداد

الذى يحيينى وجهه فى طريق الجحيم المستعر .

ولمستر جريفز مذاق لذيذ ، صحيح وقلبى . أما مستر جبسون فيسأل . « نحن ، كيف نحن .. » إلخ والسادة بيرنج وأسكويث كلاهما يستخدم فى قصائد عن الحرب كلمة Oriflamme (لواء) . ويقول مستر درنكوتر : « صه ! » . ومستر فريمان على بعض القوة ، وقصيدته « أشجار حجرية » لو أنها كثفت ، كانت لتكون صورة لافتة النظر .

ودورات كتاب أكثر جدية . وهو ليس نوع شعر المستر س . ب . ب . ميس على الإطلاق . فليس هؤلاء هم أولاد الصف السادس البارعين . ويحدث الكتاب ، ككل ، تأثيرا أشبه بالهواية ، منعشا بعد حجرة الدرس . ومن المحقق أن كتابه على نكر من الحقيقة الماثلة فى أن ثمة أدبا فى لغات غير لغتهم . وعلى حين يبدو على الجورجيين مظهر الجهل ، فإن لأصحاب الدورات مظهر المعرفة السطحية ، قليلا . فبدلا من أقواس قزح ، وطيور الوقوق ، والنرجس البرى ، والأرانب الهيابة يعطوننا أرباب حدائق وآلات جيتار وماندولين ، أقرب إلى لانكرت منهم إلى واتو ، رغم أنه يلوح أنهم قدموا ببيرو من على سطح السفينة . إنهم بحاجة إلى كاتولوس وهوميروس وهايني وجوتييه . وقد استخلصوا العصارة من ڤرلين ولافورج .

أوزبرت سيتول : قصيدة Fountains ، باستثناء بضعة نعوت ، ناجحة . وقصيدة « نزهات » ليست محكمة بما فيه الكفاية . وخير نقطة ترد ، لسوء الحظ ، فى منتصفها (« عمد ريفيون متقاعدون أغنياء » وكلمة « أغنياء » هنا زائدة عن الحاجة) . وقصيدة «درب المستقبل » تجنح إلى النويان فى نعوتها المكونة وكلماتها المستعملة كأسماء ، وكلمة « عملاقى » لا ينبغى أن تردف بكلمة « هائل » فى البيت التالى . وقصيدة « عودة الضال » جيدة من حيث التصور ، ولكنها تستمر بواسطة تنفس صناعى . وربما كان الأخلق هو ترك هذا النوع لجون رودكر . وقصيدة « لندن » تبين مستر ستول معرضا لخطر أن يغدو وصفيا . ومهما يكن من أمر ، فإن قصيدة « نزهات » تومئ إلى مجال حقيقى يختص به .

ألدس هكسلى : من الصعب أن نقول ما هو حقيقة . فقد هبط بهجوم جاد مأخوذ من لافورج (وقد يكون هذا أمرا بالغ الجودة) . ولابد لنا من أن ننتظر إلى أن ينجح فيه .

ساشفرل سيتول . هو أهم وأصعب شاعر فى هذا المجلد . والحق أن قصائده هى خير ما ظهر طوال سنوات عدة . إن « القبعة ذات الريش » قصيدة غيرعادية ، ونحن – فيما يبدو – أول مجلة ذكية بما يكفى لأن يجعلها تدرك هذا . وفى قصيدة « عمدة موريكا » يتجول مستر سيتول قليلا ، وما كان يجمل به أن يدع عبارة « أزهار البحر » تظهر . وله مصطلح يلوح ، للوهلة الأولى ، أشبه بالبلاغة ، ويجد المرء – مصدوما – أن للكلمات قيماً . وهو يجنح – فى لحظاته الأضعف – إلى أن يطير كطائرة جميلة ، وإن تكن عديمة الفاعلية ، تضرب بمحركها عبثاً فى شجرة ، بيد أنه عندما يكون لديه إحساس عينى محدد ، كما فى قصيدة « القبعة ذات الريش » ، فإنه يكون على ما يرام .

ايريس ترى : هي أنضج المجموعة ، على نطاق أصغر كثيراً من الكاتب الذى ذكرناه لتونا ، ولكنها راسخة ولا حاجة بها إلى أن يخبرها أحد بكنه البيت عندها . وقصيدتها « موال » بالغة الجودة وخفيفة حقا (. قصيدة « مخمل أسود » بالغة الجودة . ولكن قصيدة « رجل » خليقة أن تقارن بقصيدة مستر باوند « بيكادلى » (فى نهاية ديوان أقنعة Persona) . لقد أداها فى ثلث الحيز . وهذا تفوق على مس ترى .

إديث سيتول : تقوم بأشياء كثيرة . إن قصيدتها « من الشرفة » مثقلة ، لا تنقل صورة واضحة و« شاول » ذات خاتمة رحيبة بطيئة الحركة فعالة ، ولكن ما كان ينبغى أن تظهر الشذرة إلى أن تكتمل القصيدة . وأظن أن مجالها ينبغى أن يكون اللاذع كما فى قصيدة « مسالينا فى مارجيت »

بخار الطعام .

يصعد إلى أعلى كما تصعد روح الغنى إلى الله

هيلين روثام : خليقة أن تجد الأمن فى الإيجاز . وآخر قصيدتين لها جديرتان بالمكان الذى تحتلانه إذا حذفت من قصيدة « الراهبة » الأبيات ٢ ، ٦ ، ١١ ، ١٢ ، ١٥ ، ١٦ وإذا طبعت الأبيات الأربعة الأولى من قصيدة « أغنية » منفصلة .

آبتركس

أشلاء(*) Disjecta Membra

(١٩١٨)

[نشرت في مجلة «ذي إيجوست» (محب ذاته) أبريل ١٩١٨]

إن مس لويل – التي اكتشفت منذ زمن ليس بالبعيد ستة شعراء في فرنسا – تحشد الآن ستة شعراء من أمتها . والستة هم : أ . أ . روبنسون ، وفروست ، وماسترز ، وساندبرج ، وهـ . د . ، وفلتشر . وفي هذا الكتاب أدرجت مس لويل معلومات سيرية كثيرة ، تلقى ضوءا جديدا على الشعراء موضوع المعالجة ، ثم هي تزيد الموضوع جلاءً بجمل عن الحياة والفن حبلى بالمعنى وأنا أقول « حبلى » عامدا لأن مس لويل نفسها لا تنفر من هذه الاستعارة عن الولادة . هناك تلخيصها لمراحل الشعر الثلاث :

« في الأولى يكون الجمال شيئا متنكرا يطارد خيالنا . وفي الثالثة يعاد اكتشافه ويثملنا . ولكنه في الثانية يطرده توتر أوجاع الولادة ، آلام ولادة لم تحدث » .

وهي تخبرنا بأن هذه المرحلة الثانية المؤلمة إنما « يجسدها » مستر ماسترز . وكما تقول مس لويل ذاتها ، فإن « الكلمات أشياء عنيدة ، والمرء يحتاج إلى تدريب كثير لكي يجعلها طيعة لهدفة ولكن كلمات مس لويل حسنة التدريب ، وهي تطير من مجاز إلى مجاز بإشارة منها . وعلى هذا أريد لمجلة **بويتري** (شعر) أن تكون « ساحة يستطيع الشباب فيها أن يوضح أفكاره ، وينجح أو يفشل حسب ما يستحق ، دون أن تعوقه ملاءة خمول الذكر الرطبة » .

* * *

ولكن ما يمنح كتاب مس لويل بهجته الخاصة هو نغمته الشخصية . إن منهجها حميم بلا رحمة ، كمنهج سانت – بوف . والاقتباس وحده كاف لبيان ذلك :

« إن مستر روبنسون ، كما يتضمن اسمه ، ينحدر من سلالة أنجلو – سكسونية طيبة .

« إن مستر فروست . . قد دخل كلية دارتموث . ومهما يكن من أمر ، فإن الكلية لم تكن تتفق مع حالته الذهنية . . . وقد ظل في هارفارد عامين . . . وكان أكبر سنا

* اتجاهات في الشعر الأمريكي الحديث . تأليف إيمي لويل . [الناشر] ماكميلان . دولاران ونصف .

من أن تلائمه مقررات (كذا) الكلية من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن الطالب الجامعي المتزوج يكون ، كما هو طبيعي ، منفصلا عن زملائه ، ولا يستطيع - بطبيعة الأشياء - أن يحصل على كل ما تقدمه الجامعة .

« إن مهنة الزراعة ، بأكملها ، في نيوأنجلند قد ضربها على أم رأسها افتتاح الغرب .

« عندما كان مستر ماسترز في حوالي الرابعة عشرة ، جاءت إلى لويستون - كمساعدة لعميد المدرسة العليا - فتاة تدعى ماري فيشر .

« كان والد كارل ساندبرج مهاجرا سويديا ، اسمه الحقيقي هو أوجست جونسون .

« في ١٩١١ سافرت مس لولتل إلى الخارج . . . وكانت قد تعرفت على إزرا باوند قبل ذلك بسنوات » .

وصلة مستر باوند بمذهب الصورة مذكورة ، باختصار ، في ص ٢٥٤ بهذه الكلمات « انسحب مستر باوند من الجماعة وانضم إلى جماعة الدوامة » . وليس يظهر من كلمات مس لويل أنه قد فعل أي شئ في بدء حركة مذهب الصورة أكثر من أن يكون عضوا في « تلك الفرقة الصغيرة من الشعراء المتمردين » ولا يلوح أن مس لويل تعرف عن مستر باوند قدر ما تعرف عن الشعراء الذين تعالجهم .

أما عند النقد ، فحسبي أن ألاحظ أن مس لويل تعتبر مستر فلتشر « شاعراً أصل من آرتور رنبو » ، وتؤكد أن ديوان نهر سبون هو « البقعة الكبرى في عمل مستر ماسترز » . وألاحظ أنه على الرغم من أن النزعة التطهرية (البيورتانية) « سم خبيث » ، فإن مس لويل تتعجب قائلة :

« كم من كتب ممتازة في عصر مضى قد أهملت ، بسبب هذا الالحاح المسرف على الجنس ! ... لقد كانت مسرحيات كونجريف خليقة أن تكون في مثل شهرة مسرحيات شريدان ، لولا هذا . وإنه لانتحار بطئ لأي مؤلف أن يرتكب هذه الغلطة » .

ولكن النقطة المهمة هي هذا : تقول مس لويل إن الفن كالسياسة . وعلى هذا فإن دورها هو دور مديرة الدعاية . وإنه ليبدو لي أن من الأمور العاثرة الجد أن تستمر هذه الدعاية الأمريكية الشاملة ومن بين ضحايا حماس مس لويل الست ، واحد فقط - هو مستر روبنسون - لا أهمية له ، واثنان هما هـ . د . ، ومستر فلتشر - أنجزا عملا يؤهلهما لمركز دولي . ولو لم يكن لدى المرء سوى نص المس لويل دون المقتطفات الطويلة التي تنقذ الموقف ، لتصور أن هؤلاء الشعراء أصحاب أكاليل غار في جمعية

إقليمية ما . إن الأدب ينبغى أن يحكم عليه باللغة ، وليس المكان . وقد تأتى المعايير من باريس ، أو حتى روما أو ميونيخ ، مما يتعين على لندن ، كما يتعين على توبيكا ، احترامه . إن انحصار المادة قد يكون فضيلة ، كما فى **صور تخطيطية من حياة رياضى** ، أما انحصار وجهة النظر فرذيلة .

من « محترف ، أو ...»

(١٩١٨)

[من مقالة نشرت فى مجلة «ذى إيجوست» (محب ذاته) أبريل ١٩١٨ بتوقيع : آبتركس] .

الاحترافية طريقة لجعل الأمور سهلة .

الانحطاط فى الفن إنما مرجعه دائما إلى الاحترافية .

إن اتجاها قد يجد تعبيرا عنه فى كلمات كهذه ، قد ظل كامنا وراء كل تراخ إنجليزى لمائة عام أو أكثر : إنه النفور من المتخصص . وهو يكمن وراء عبادة البريطانيين للوحى ، وهو ما لا يعدو فى الأدب أن يكون اجتنابا للمقارنة بآداب أجنبية وروغانا من المعايير .

إن الكاتب فى جريدة ذا تايمز إذ يقلل من أهمية التكنيك يلوح وكأنما يطابق بين التكنيك وما يمكن تعلمه من كتيب فى علم العروض . ولكن هذا تبسيط للتكنيك . ولو أن الرياضيات كانت مؤلفة من حفظ جدول الضرب حتى . . . و . . . لكانت الرياضيات علما سهلا . إن التكنيك أشد تطايرا من ذلك ، ولا يمكن تعلمه – أو الجزء الأشد صعوبة منه – إلا بالتشرب . حاول أن تضع فى سلسلة من الرباعيات البسيطة التنوع البنائى المستمر لجوتييه أو بليك ، أو قارن هذين الاثنين بـ أ . أ هاوسمان . من المحقق أن الاحترافية فى الفن إنما هى انكباب شاق على الأسلوب ، بعين لا تحيد عن الهدف .

بيد أنه ينبغى علينا أن نتعلم كيف نحمل الأدب على محمل الجد .

آپتركس

ملاحظات

(١٩١٨)

[نشرت فى مجلة «ذى إيجوست» (محب ذاته) مايو ١٩١٨]

يورد مستر فورد مادوكس هفر ، فى كتابه **هنرى جيمز** ، ملاحظات عن الأسلوب الصحفى ، ذلك المدراس اليدوى للجنس الأنجلو – سكسونى ، وذلك المفسد اللانهائى للعقل الأنجلو – سكسونى ، ذلك السبب المقدر والنهائى لسقوط الامبراطوريات الأنجلو – سكسونية ، *لأن الجنس الذى لا يستطيع أن يفكر بوضوح ، إما فى الجوريات أو فى* كلام مباشر ، مقدر له أن يسقط قبل الأمم التى تستطيع ذلك . واليابان على عتبة هذا ، إذ تتعقد لوالب نباتها حول its well - ropes

ولست واثقا من التفوق الوشيك لليابان وهى بلد تجارى مشغول . ولا يلوح أن تدهور حضارة مقرون حتما بارتفاع حضارة أخرى . ولكن من المحقق أن تحذير مستر هفر عادل ، وربما أمكن تقريره بمصطلحات أكثر عمومية . إن ما نريده هو أن نزعج ونروع الجمهور : أن نقلب اعتماده على شكسبير وتلسون وولنجتون وسير إسحق نيوتن · وأن نبين أنه ، فى أى لحظة ، قد يتبين أن علاقة الرجل الإنجليزى الحديث بشكسبير قد تكون شبيهة بعلاقة الرجل اليونانى الحديث بأيسخولوس ، وأن نبين أن كل جيل ، أو كل استدارة للزمن ، حين يكون عمل أربعة أو خمسة رجال لهم قيمة قد بلغ منتصف العمر ، إنما هو فترة تأزم . وأيضا أنه لابد لعقل الأمة من أن يستمر فى النمو ، وإلا تدهور ، وأن كل كاتب لا يساعد على تنمية اللغة هو – على قدر ما يقرأ – أداة فعالة للتدهور ، وأن قوى التدهور إنما هى بنية كبيرة زاحفة ، وقوى النمو إنما تتمثل فى نصف دزينة من الرجال ، و (هنا كما فى أى موضع آخر) أن عقل أوربا الحديثة راجع – إلى حد كبير – إلى مونتنى ، وأنه عبر أغلب القرن التاسع عشر قد ظل عقل فرنسا دائما متقدما على عقل إنجلترا ، إن لم يكن العقل الإنجليزى قد تدهور فعلا . إن الرجل الإنجليزى – إذ يعوزه كليةً التدريب على الحكم النقدى ·يرجع بنظره ، راضيا ، إلى القرن التاسع عشر على أنه تجمع لكتاب عظماء . إن إنجلترا تضع كتابها العظماء آمنين فى قبو خزانة ودائع ، وتنطوى على نفسها لتنام، مثل فافنر . وهناك يتعفنون ، لأنه إذا كان أسلافنا لا يستطيعون أن يعلمونا كيف نكتب أحسن منهم ، فمن المحقق أنهم يستطيعون أن يعلمونا كيف نكتب أسوأ منهم · ولأننا لم نتعلم قط كيف ننقد

كيتس وشلى ووردزورث (وهم شعراء ذوو امتياز مؤكد وإن يكن امتيازا متواضعا فإن كيتس وشلى ووردزورث يعاقبوننا من لحودهم إذ يسوطوننا ، كل عام ، بمجموعة من الشعر الجورجى . لابد لنا من أن نصر على أهمية النقد الذكى . ولست أعنى بقولى هذا سانت بوف ؛ فإن إنتاج ذلك الذهن العظيم ، القلق ، الطلعة أقرب إلى أن يكون جزءا من التاريخ منه إلى أن يكون جزءا من الأدب : تاريخ آداب السلوك ، والسير الشخصية ، وهمسات المخادع . كذلك لست أعنى الكتابات السياسية الأخلاقية الدينية لبرونتيير ، ولا تلك المحاضرات التى تفوقها ، وكان يراد بها نشر الثقافة : محاضرات مسيوفاجيه . إنى إنما أعنى استخدام النقد استخداما دؤوبا بواسطة رجال منهمكين فى العمل الخلاق . من الضرورى لكل جيل أن يعيد تقدير قيمة كل شئ بنفسه . فمن الذى يملك ، على سبيل المثال ، رأيا غير مكرور فى شكسبير ؟ إنى لا أشك رغم ذلك فى أننا نستطيع أن نتعلم الكثير من دراسة هذه الشخصية شبه الأسطورية دراسة جادة .

* * *

لقد رأيت قوى الموت – وعلى رأسها مستر تشسترتون – على جواد أبيض . إن مستر باوند ومستر جويس ومستر لويس يكتبون إنجليزية حية . والمرء لا يدرك بشاعة الموت إلى أن يلتقى بلغة حية . ومسيو دى بوشير يكتب فرنسية حية ، ومن المحتمل أن بوسعنا الآن أن نعد من بين الكتاب الأحياء مس ميريان مور(*) .

ثمة بعض هراء ، وكمية معقولة من المادة الجيدة فى آخرون . ولكن مس مور – بوجه خاص – شائقة ومستر باوند ، إذ يراجع الكتاب فى عدد مارس من مجلة لتل رفيو (المجلة الصغيرة) يقرن مس مور بمس مينا لوى ، ويوضح نمط نظم هاتين الكاتبتين الوريثتين – ربما لا شعوريا – للافورج : " Logopoeia رقصة الذكاء بين الكلمات والأفكار ، وتعديلات الكلمات والأفكار " .

إن قصيدة مس لوى « زواج فعال » بالغة الجودة وموحية بدى بوشير (الذى يحتمل ألا تكون مس لوى قد قرأته) :

عندما راح ميوفانى يفكر بمفرده فى الظلام .

ظنت جينا أنها إذا اختلست النظر فقد ترى

(*) فى آخرون ، منتخبات شعرية ، حررها ألفرد كريمبورج . [الناشر] ألفرد أ . نويف ، نيويورك – ١,٢٥ دولار

ضوءا مستنيرا يلمع حيث كان عقله

لم تفتح الباب قط

خشية أن يعميها هذا

أو حتى ألا ترى شيئا على الإطلاق .

ولكن مس لوى لم تقدم هنا بنية من العمل كتلك التى قدمتها مس مور ، ومن المتعذر أن نقرر ما إذا كان ثمة عمل مكتمل oeuvre إيجابى ، أو مجرد نجاحات قليلة . إن قصيدة « أسطوانات بشرية » ليست بنفس الدرجة من الجودة ، فهى تحتاج إلى دعم الصورة ، حتى لو لم تكن سوى نقطة الانطلاق العاجلة . وفى هذه القصيدة تغدو تجريدية ، وتنفصل الكلمة عن الشئ . أما مس مور فعقلية تماما ، ولكنها ليست تجريدية . فالكلمة عندها لا تفترق قط عن الشعور . وأفكارها – بلا صور – تظل شخصية تماما . وحتى عند لافورج ثمة شذرات غير متمثلة من الميتافيزيقا ، ومن ناحية أخرى – عواطف سابحة . ولست بحيث أؤكد أن مس مور فى حد ذاتها فى مثل تشويق لافورج ، ولكن اندماج الفكر والشعور فيها ربما كان أكثر اكتمالا . وهى تملك حسا بالشكل يدعو للإعجاب :

إنى لأتكر فخامتهم ، الآن إذ لم تعد هناك فخامة

وإنما إعتام . إنه لمن العسير أن تتذكر الطية .

والكلام والطريقة المضبوطة لما قد كان المرء خليقا

أن يدعوه المعارف الثانويين منذ عشرين

عاما خلت – ولكنى لن أنساه – ذلك الجلجاميش بين

اللواحم الشعراء – ذلك القط ذى

العلامات على شكل وتد ، رمادية كالاردواز

على قدميه الأماميتين ، والنيل المصمم ،

ولونا من الجلال اللاتينى .

ولست أدرى ما الذى قرأته مس مور ، ولكن كونها أمريكية ربما كان قد أعانها على تجنب وجبة الشعر الإنجليزى فى القرن التاسع عشر (وقد كان مستر هنرى جيمز ومستر كونراد أجنبيين هما أيضا) . وأجرؤ على القول بأن مس مور قد كتبت

كثيراً من الأشياء الرديئة في زمانها ، ولكن قصائدها في هذه المنتخبات تملك الطابع المميز ، غير الأنجلو سكسوني ، لعمل مكتمل oeuvre ليس ما يهم هو ضربة أو ضربتين موفقتين ، وإنما بنية العمل بأكمله .

* * *

إن كاتب النقد الأدبي قد يقوم بأمر من بين عدة أمور ، أو قد يقوم بها جميعا ، ولكن من المحقق أنه يخلق به أن يعرف ما الذي يقوم به ، وألا يخلط بينها جميعا تحت اسم النقد . وربما كان جوهر عمله هو أن يجعل فن الماضي يؤثر في الحاضر ، ويجعله يلائم الجيل الحاضر من خلال مزاجه الشخصي الذي ينبغي أن يكون – في حد ذاته – ذا تشويق لنا . إن ريمي دي جور مون ولوران تاياد ناقدان جيدان ، ومزاج كل منهما شائق ، وهما يملكان إحساسا حادا بالواقع وحسا بالوقائع يقظ الضمير . إن قدرا كبيرا من الكتابة النقدية تنوق لا هدف له ، ضار قدر ما هو مشجع للناس على ذلك العمل الكسول - القراءة عن الأعمال الفنية بدلا من تكوين آرائهم الخاصة . وثمة كتابان من دبلن(*) ليسا عديمي الجدوى كلية ، رغم أن الجزء الأكبر من كليهما ما كانت به حاجة إلى أن يكتب . إن الأستاذ ردموس – براون يكتب ، بعض الشئ ، بطريقة أستاذ يرغب في الكتابة . ويقال لنا إن من مؤهلاته معرفة شخصية بالرمزيين ، ولكن مقالاته عن ستيورات ميريل وفيليه – جريفن هي أضعف ما في الكتاب . إن مستر ردموس – براون يشرح فلسفتهما ومثلهما ، وهي – في حالة رجال كميريل وجريفين – ليست بالغة التشويق . إننا لا نريد إن يقال لنا إن عمل جريفين ترنيمة للحياة ، ولا حاجة بنا إلى أن نسمع أن مالارميه مستقطر ومفرط التأنق . وثمة رسالة شائقة من ميريل على صفحة ١٠٢ تحتوي على هذه الجملة « إن ما يجب علينا أن نحاربه بكل قوانا وقدرتنا على الكراهية هو الروح الدينية والوطنية » . والمقالة الخاصة بفرلين لا تضيف الكثير . ولكن ثمة مقالتين جذابتين عن شعراء القرن الثامن عشر (دي ليل وبرتان وبارني) ومدرسة ليون (موريس دي سكيف) وثمة بعض ملاحظات عاقلة في المقدمة (كما في حديثه عن « الروح البورجوازية » لديدرو) والكتاب في مجمله ليس بالردئ .

ويعالج مستر بويد عددا مختارا من الشخصيات الأيرلندية ، ليست كلها أدبية بالمعنى الدقيق للكلمة وهو لا يقنعنا تماما بأهمية لورد دنساني أو جون إجلنتون ،

* دراسات أدبية فرنسية للأستاذ ب ردموس براون (دكتوراه في الآداب) . ألوان من التذوق والانتقاص دراسات أدبية إيرلندية . تأليف إرنست أ بويد . وكلاهما نشرته مطبعة تالبوت، ليمتد ، دبلن وت فيشر آنوين وكلاهما بسعر ٢ شلنات و ٦ بنسات

ولكنه يقدم شخصيتين مرموقتين بارزتين من حياة الأقاليم هما ستانديش أوجريدى وإدوارد داودن ، وهما مقدمتان للتاريخ الأيرلندى وليسا دراسات فى الأدب الأوربى . ومن المؤكد أن أفضل شيئ فى الكتاب هو تلك الدراسة الطويلة عن برنارد شو « بروتستانتى أيرلندى » وهى تبرز إلى النور قدرا طيبا من البراهين على عدم شعبية شو فى فرنسا « وفى موضوع الجنس ، فإن شو غير متسامح على نحو صريح وأشبه بالعصور الوسطى . . . واتجاهه إزاء قضية الجنس هذه يظل على بساطته البدائية ، ويفصله عن كل تعاطف مع اتجاه الحياة الحديثة بأكمله » . « على حين أن من السرف أن نؤكد أن عمل شو أدب . . » مثل هذه الملاحظات جديرة بأن تورد . وبديهى أن أبسط شئ يقال هو أن شو لا صلة له بالأدب لا خيراً ولا شرا .

* * *

إن الدرس الأساس الذى يستخلص من هذين الكتابين هو أن الدراسات الأدبية يمكن أن تكون أهلاً للتقدير وممتعة عند القراءة ، ولكن لا ينبغى افتراض أنها نقد أدبى . لقد كان كولردج يكتب نقدا جيدا أحيانا ، وولتر باتر – لو أنه كان ذا أسلوب إنجليزى أفضل ، وكان أكثر اهتماماً بما يكتب عنه – ربما كان ليحقق شيئا فى هذا الصدد .

ت . س آبتريكس

من « تعريفات وجيزة »

(١٩١٨)

[من مقالة نشرت فى مجلة «ذى إيجوست» (محب ذاته) مايو ١٩١٨]

منفيو الجليد وقصائد أخرى . تأليف لونسلوت هوجبن (C . I . فيقلد ، شلنان) .

إن إهداء هذا الديوان « إلى رفاقى فى عصبة ستبنى هيرالد » لا يوحى بالثقة والشكل استرجاعى ، والمضمون تأملى فى أغلبه ؛ غير أن ثمة إخلاصا بسيطا ينتج بيتا طيبا هنا وهناك (« عندما أغدو عجوزا ومتعبا تماما ») ويستطيع أن يقيم المؤلف فى موضع طيب إذا هو قرأ الأشياء الصائبة ، وعمل بجد .

أمور معاصرة

(١٩١٨)

[نشرت فى مجلة «ذى إيجوست» (محب ذاته) يونيه – يوليه ١٩١٨]

إن عدد فبراير من مجلة «لتل رفيو» (المجلة الصغيرة) الذى حوى منتخبات من الشعراء الفرنسيين المحدثين . بدءاً بلافورج وكوربيير ورنبو ، قد أحدث انطباعا كافيا بما يفرض بعض التعليق من الصحافة الأدبية فى إنجلترا وأمريكا ، وإنه ليلوح من اثنتين من هذه الكلمات أن النضال من أجل الحضارة لم يؤثر بعد ، على نحو ملموس ، فى وجهة النظر الأنجلو – سكسونية . فلا مجلة نيو إيج (العصر الجديد) ولا مجلة بويترى (شعر) تلوح مسرورة ، بوجه خاص ، بلفت نظرها إلى الشعر الفرنسى . ومجلة «ذى إيجوست» (محب ذاته) ، إذ أصرت دائما على أهمية التهجين فى الشعر ، ورحبت دائما بأى كاتب ينم على علامات وعى دولى ، مهتمة بهذا العدد ، وبالحالة الذهنية للنقاد . والمراقب فى مجلة بويترى (شعر) هوأكثر الاثنين سذاجة ، والأقل يقينا من آرائه الخاصة فى الأدب الفرنسى . ويلوح أنه قد درس فى مدرسة جامعة شيكاغو للخريجين ، إذ يلاحظ أن قصيدة رنبو Chercheuses de poux «مغامرة جميلة فى سيكولوجية الطفل » ، ويعرف قصيدة كوربيير Rhapsode Foraine «رابسوديا أجنبية» بأنها استكشاف لـ « الديانة الشعبية » . ويلاحظ ، بالإضافة إلى ذلك ، أن الشعر فى الإنجليزية والفرنسية يلوح « عموما » أنه لم يكن أكثر تباعدا مما هو الآن ، ويجد كوربيير ولافورج وربنو وجورمون ورينيه وفرهارن وتاياد وجام وموريا و سبيرو فلدراك ورومان « قائمة عشوائية على نحو مميز » أما مراجع الـ نيو إيج (العصر الجديد) فأشد إيجابية . إنه ينتهى إلى أن « دارسا للفرنسية فى مثل جودة مستر باوند » لا يستطيع أن يهتم بـ « ألفباء الثقافة الفرنسية » (حرف الـ(e) الصامت فى النظم) ، وستحتاج شئون أمريكا الثقافية إلى أن توجه على أساس أحادى اللغة : وإذا كنا لا نستطيع أن نزرع العنب ، فدعونا لا نستورد النبيذ .

ثمة نقطتان متميزتان : إحداهما هى قيمة المنتجات كتمثيل للشعر الفرنسى منذ السبعينيات . ثمة واحد أو اثنان من المعاصرين – ربما هنرى فرانك – كانا جديرين بأن يدرجا ، وكان يمكن أن يكون ثمة مزيد من كوربيير ، وهناك جانب من رنبو لم يمثل له . ولست أستطيع أن أفكر فى أى نقد أشد من هذا (. إن لافورج – وهو كاتب

يصعب الاختيار من عمله – قد مثل على نحو بالغ الجودة . ولست أدرى بغير مجموعة قان بيقيه ولوتو فى جزءين ، وهذا أكبر من اللازم ، يعوزه التمييز أكثر من اللازم ولا يكشف عن أهم الشـعراء بالكفـاية التى اتسـم بها عـدد الـ « لتل رفيـو » (المجلة الصغيرة) . فهذا الأخير يقدم ، فى ستين صفحة ، أساسيات الشعر الفرنسى الحديث للقارئ الأنجلو سكسونى .

والنقطة الأخرى هى تطبيق المنتخبات . ليس من المتوقع أن يبذل أى جمهور بالغ الكبـر ، فى إنجلترا أو أمريكا ، مجهود قراءة وفهم الشعر المكتوب بأى لغة أخرى حديثة . ولكن من اللازم لأى إنسان يكتب شعرا قوميا ، أو ينتقده نقدا جادا ، إن يعرف الفرنسية . نحن نصر – فى وجه أغلبية معادية – على أن القراءة والكتابة وفك الخط لا تتم تعليم شاعر . وقياس التمثيل مع العلم قريب . فالشاعر ، كالعالم ، يسهم فى النمو العضوى للثقافة : وإنه لمن السخف فى حالته ألا يعرف عمل أسلافه أو الرجال الذين يكتبون فى سائر اللغات ، كما أنه من السخف فى حالة عالم الأحياء أن يجهل مندل أو دى فريس . إنه لمن تبديد القوى أن يصنع الشاعر ما قد صنع بالفعل ، كما إن من تبديد القوى أن يعيد عالم الأحياء اكتشاف مكتشفات مندل . والشعراء الفرنسيون موضوع الحديث قد قاموا بـ « اكتشافات فى النظم لا نستطيع أن نجهلها ، اكتشافات ليست تهم تركيب الجملة الفرنسية وحده .

فأن تظل مع وردزورث يعادل أن تتجاهل كل العلم التالى لإرازموس دارون .

* * *

إن الرجل الإنجليزى يدلل مفهومه للشاعر الملهم : أما النثر فأداة أكثر تواضعا . إنه ليجمل بمستـر جويس أن يزعج هذه النظرة إلى النثر . وهذا ما يدخل ناقد مجلة **ذانيوايج** (العصر الجديد) الذى يعترض على شطارة جويس ولويس . إن مستر جويس يستطيع أن ينتظر دوره إلي أن تظهر يوليسيز (وهى تقدم على روايته صورة بما لا يقاس) فى شكل كتاب . ولما كانت **تار** (بعد تعطيلات محتومة) قد غدت أخيرا معدة للجمهور(*) ، فإن حالة مستر لويس عاجلة أكثر . وسنخصص مجالا أكبر فى العدد القادم لدراسة نثر مستـر لويس . إن كلاً من هذين الكاتبين ، وإنهما لبالغا الاختلاف الواحد عن الآخر ، قد كان حساسا للتأثير الأجنبى . وهذا مقلق ، فنحن قد نستمتع بحلية مستعارة أو اثنتين ولكننا نعترض عادة على أى كاتب تمثل فعلا التأثير

(*) تار تأليف بـ ندام لويس ذى إيجوست ليمتد ، ٦ شلنات .

الأجنبى grown his lion skin وغدا مشبوها فى الحظيرة . إن مجلة ذانيو إيج (العصر الجديد) « حائرة ، مرتبكة ، شاعرة بالنفور » وهذا أمر مفهوم تماما ف يوليسيز متفجرة وعنيفة ، وتار كثيفة شحيمة تفسد الأمعاء الضعيفة . إن كليهما مروع : وهذا هو محك العمل الفنى الجديد . فعندما لا يعود العمل الفنى يروعنا فقد ندرك أننا كنا مخطئين ، أو أن حواسنا تبلدت : مازال علينا أن نجد مسرحية عطيل أو مسرحية لير مخيفة . ولكن هذا الرعب الجذاب ينفر أغلبية الناس : فهم يسعون وراء الشعور بالراحة الذى يتجنبه الرجل الحساس ، وفقط عندما يجدونه يدعون أى شئ « جميلا » . إنه لا السوقية ولا الشبقية بالتى تزعج القارئ العادى كثيراً وإن الرواية « المتقدمة » العادية لا تهز أرجوحته البهلوانية الهشة . إنما تار تعليق على قسم من المدنية الحديث، وذاك أشبه بأن ينقد مدنيتنا ، وينتقد ألعابنا البهلوانية معاكسا ، أورانج أوتان نو عبقرية ، أو طرزان القرود .

* * *

وكتاب المستر شفرل سيتول vent de paraitre مغلف فى البهرجة المبهجة لمصنع بلاكول للكتب . هاهنا ما ظهر فى دورات (*) وقدر كبير بالإضافة إليه . والأمر المؤكد هو أن بوسع المرء أن يجرد من شعوره بالميل أو النفور هذا الشعر ، ويؤكد على نحو إيجابى أن ثمة شيئا هاهنا ، وشيئا إيجابيا جدا . إننا قلما نكون على هذا اليقين من تصميم شاعر شاب على متابعة طريقه الخاص . وهذا الشاعر ليس بالتابع الأعمى ، أو محاكيا واعيا ، على نحو منظور ، لأى إنسان . إن الصور تخيم على شعره فى حشد ثقيل ولكنه يبتكر كلشيهاته ولا يستعيرها ، ولا يزيف أى وجدان لا يشعر به . وعلى العكس من ذلك ، ثمة فيه جفاف متميز . وإن الوفرة غير العادية للصورهى ، فيما أظن ، متعة عقلية بالنسبة له . والدفاع عن خياله هو أنه – فى « عمدة موريكا » و « أراغن يدوية » وبدرجة أدنى قليلا فى « الضواحى » – يخلق عالمه الخاص . وعندما يتم هذا : لا يعود هناك ما يقال . إن خطر هذا المنهج هو أنه معرض لأن يشق أو يغمض الدافع الأصلى . والتأثير الناتج عن ذلك أشبه ، أحيانا ، بالازدحام الذى نجده فى رسم من رسوم أودل ، حيث لا توحد للهدف ، أو على الأقل للتنفيذ . إن التفاصيل – حتى لو كانت لا نهائية – عند بعض الأساتذة لا تنسى الفكرة قط . وأنا ألاحظ أن هذا منبع ممكن للخطر لأن لدى – فى النهاية – شعورا ملازما بأن النايات ، والأجراس ، والريح ، والمياه ، وبعض معدات مسرحية أخرى بعينها قد وردت أكثر من

(*) قصر الشعب . تأليف ساشفرل ستول . بلاكول ، أكسفورد – ٢ شلن ، ٦ بنسات .

مـرة . ولابد لنا من أن نكرر أن « المعطى » donnée على الأقل فى القـصـائد التى نكرناها ، موجود لا جدال فيه ، ولكنه ينكسر أحيانا إلى وابل من الشرارات ، بدلا من أن يترك خط نار واحدا .

وأنا أعد قصيدة « القبعة ذات الريش » ممثلة لدافع مستر سيتول . وسائر القصائد تتم على امتداد ونمو جديرين بالاعجاب ، ولكنها تتم أيضا على تشتت طفيف . ومن المحتمل ألا يستعيد المؤلف الوحدة البلورية لهذه القصيدة إلا بعد انعطافات طويلة . وسيكون هذا تقدما طبيعياً فحرفة الشعر متعبة . وإنما فى أزمان الجفاف المحتومة يهم العمل ، عندما يتعين على الشاعر إما أن يسيطر على أسلوب ، أو تسيطر عليه طريقة متكلفة . وقد عزونا إلى مستر سيتول أكثر مما عزوناه إلى شاعر من جيله بالضبط . ونحن لا نتطلب منه إلا عشر سنوات من الكدح .

من « تعريفات أقصر »

(١٩١٨)

(نشرت فى مجلة « ذى إيجوست » (محب ذاته) يونيه – يوليه ١٩١٨ بلا توقيع ، ولكن دونالد جالوب فى كتابه « ت . س إليوت : ببليو جرافيا » يقول إنه « يكاد يكون من المحقق » أنها من قلم إليوت)

موسيقى الحجرة . تأليف جيمز جويس . الناشر : إلكن ماثيوز . الثمن شلن و ٣ بنسات .

إنه شعر غنائى ، والشعر الغنائى الجيد بالغ الندرة .

آثار تكسبية . تأليف : كلايف بل . الناشر : تشاتو ووندواس . الثمن ٦ شلنات .

إن السيد كلايف بل ، إذ يتلكأبين عالمين ، أحدهما مات ، هو من بعض النواحى ماثيو أرنولد عصره إنه ليس ، على وجه الدقة ، ناقدا .

استهجان . قصائد من تأليف آلك وو . الناشر : جرانت رتشاردز ليمتد . الثمن ٣ شلنات و ٦ بنسات .

السيد وو أكثر حداثة ، ويلوح أنه تأثر بشخص أكبر كان معجبا بروبرت بروك .

المدرسة الصغيرة . تأليف ت . ستيرج مور . الناشر : جرانت رتشاردز ليمتد .

ثمة شئ جورجى فى السيد مور ، ولكن ما أعظم تفوق صنعته على الجورجيين .

Per Amica Silentia Lunae تأليف . وليم بتلر ييتس . الناشر : ماكميلان الثمن ٤ شلنات و ٦ بنسات .

لا يمل المرء قط صوته ، وإن تكن نبراته غريبة .

من " تعريفات قصيرة "

(١٩١٨)

[من مقالة نشرت فى مجلة «إيجوست» (محب ذاته) أغسطس ١٩١٨]

فى وادى الرؤيا . قصائد لجيفرى فيير (٣ شلنات)

سوناتات وقصائد . لإلينور فارجون (٣ شلنات)

Esques تأليف أ . ف . أ جـيـتس و د أ . أ . دالاس (شلنان . أول بلاكـول أكسفورد)

استهجان . قصائد لاليك وو (جرانت رتشاردز ليمتد – ٣ شلنات ، ٦ بنسات)

إن مس فارجون تكتب سوناتات ذات أصداء روزيتية ، ولكنها فضفاضة أكثر من حيث الشكل ، مـزيد من مسـز براوننج . وهـى ألطف مـا تكون عندمـا تكتب بأسلوب كرستينا الأكثر خفة :

ورقة محتضرة وورقة ميتة

ورقة صفراء وورقة حمراء

وشعاع أبيض الظهر

قد رقدت على طول درب الغابة

هادئة كحلم

يقال إن مستر وو صغير السن وإنه كتب رواية . وهذه بداية سيئة ولكن قد يصنع منه شئ .

تار

(١٩١٨)

[نشرت فى مجلة « ذى إيجوست » (محب ذاته) سبتمبر ١٩١٨ وأعيد نشرها فى مجلة « شناندوا » السنة ٤ ، العددان ٢ ، ٣، صيف - خريف ١٩٥٣)]

إن الحقيقة الماثلة فى أن مستر وندام لويس معروف كرسام ومصور ليس لها أدنى أهمية من حيث علاقتها بوضعه ككاتب للنثر . ومعالجة كتابته على أنها منفذ لحيويته الوفيرة ، أو وسيلة من جانبه لإشباع أهواء عقلية وإبقاء فنه صحيحا ، لا يمكن أن تفضى إلى نقد دقيق . ولابد أن يحكم على نثره مستقلا عن تصويره ، وأن يسمح له بافتراض كونه شخصية خلاقة مزدوجة . وبديهى أن هذا أمر مختلف عن أن نجد فى كتابته دلائل على تدريب الرسام - التدريب على الاستجابة لانطباع بصرى ، بحركة خط على الورق ، ورد الفعل الخاص للرؤية ، وبخاصة نمو حاسة اللمس ، والتعرف على الانفعال بالتوترات والحركات الفيزيقية التى هى أساسه .

لقد أصبح من الشائع بالفعل ، أن يقارن مستر لويس بدستويفسكى ، وهو قياس تمثيل ولده إعجاب مستر لويس الصريح بدستويفسكى . والصلة من الوضوح بحيث أن من السهل أن نخطئ فى تحليلنا لها . إن العثور على الشبه ليس بشئ . فهناك عديد من الروائيين المعاصرين الآخرين أعجبوا ، بوضوح ، بدستويفسكى ، والنتيجة ليست ذات أهمية لقد أجاد مستر لويس استخدام دستويفسكى - وجنده على نحو بالغ الفاعلية بالنسبة لغرضه - بحيث أن اختلافاته عن الروسى ينبغى الالحاح عليها . إن عقله مختلف ومنهجه مختلف وأهدافه مختلفة .

والحق أن منهج مستر لويس ليس أشبه بمنهج دوستويفسكى ، إذا تناولنا **تار** ككل ، منه بمنهج فلوبير إن الكتاب لا يتمشى مع أى من مقولات القصة المتقبلة . وهو ليس القصة Conte المطولة (فـ رفيق كانتلمان فى الربيع ليست على نسق تورجنيف أو موباسان) . إنها ليست تنميقا لبيانات : كرواية **مدام بوفارى** . ومن زاوية نظر الرواية الدوستويفسكية ، تحتاج تار إلى الملء : إن قسما كبيرا من تأثير دوستويفسكى راجع إلى استقبالية خالصة فيما يبدو ، وافتقار إلى الاختيار الواعى ، وإلى نوافل القول التى لا تعدو أن تحدث وتسهم ، على نحو غير مشعور به ، فى انطباع كلى . وعلى

النقيض من دستويفسكى ، فإن مستر لويس – على نحو مؤثر – متعمد وبارد . إن اهتمامه بشخوصه ذهنى كلية . وهذه ذهنية فريدة ليست قريبة من فلوبير ، وربما كانت « اللاإنسانية » كلمة أفضل من كلمة : بارد . ومهما يكن من أمر ، فإن الذكاء ليس إلا جزءا من خاصة مستر لويس ، وهو متحد بكائن عضوى فيزيقى نشط يهتم ، مباشرة ، بالإحساس لأجل ذاته . إن إتصاله المباشر بالحواس ، وإدراكه عالم الخبرة الفورية بسلم قيمه الخاص ، أشبه بدوستويفسكى ، ولكن هناك دائما إيحاء بأن ثمة حب استطلاع ذهنيا صرفا فى الحواس ، من شأنه أن يحير كثيرا من قراء الروائى الروسى . وثمة خاصة أخرى مهمة ، لاهى بالفرنسية ولا الروسية ، قد تزيدهم حيرة . إنها روح الفكاهة .

إن روح الفكاهة إنجليزية على نحو مميز . فلا أحد يمكن أن يكون أكثر وعيا ببيئة الغباء من الإنجليزى . وربما لم تكن هناك قومية أخرى تقدم بيئة فى مثل كثافة البيئة الإنجليزية . إن الرجل الإنجليزى الذكى أكثر وعيا بالوحدة ، وأكثر تحفظات ، من الرجل الذكى فى أى أمة أخرى . إن الفطنة شائعة ، فهى فى الموضوع . وروح الفكاهة (وأنا أتحدث عن روح الفكاهة الحقيقية فقط) هى المحاولة الغريزية لذهن حساس أن يحمى الجمال من القبح ، وأن يحمى ذاته من الغباء . والفكاهة الإنجليزية الأقدم عهدا من هذا النوع . ولدى ذلك الكاتب الفكه العظيم وإن يكن متدهورا ، ديكنز ، ولدى بعض معاصريه ، فإنها على الطريق إلى حماقات مجلة بنش . وفكاهة مستر لويس قريبة من ديكنز ، ولكن من الناحية الصائبة لأنها ليست بعيدة عن بن جونسون أكثر مما ينبغى . وهى ليست ، بحال من الأحوال ، موجودة فى كل مكان من تار ، وإنما تظهر عندما ترتخى الحركة ، وتختفى عندما يتحرك الحدث بسرعة . إن الحدث ، فى بعض المواضع ، بالغ السرعة بالتأكيد ، فهو ، من الضربة التى وجها كرايزلر فى المقهى إلى الانتحار ، حركة واحدة لايقطعها شئ . إن إيقاظ كرايزلر على صوت المنبه فى مثل جودة أى شئ من هذا النوع عند دوستويفسكى والسرعة المحمومة لحكاية حقيبة السفر تتقدم دون ابتسامة . وانطباع برتا عن كرايزلر جيد على هذا النحو نفسه :

« رأت جنبا إلى جنب ، وبدون اتصال ، الشبح الصامت يجتذ بها ، والآخر ملئ بالعمى والعنف . ثم كان هناك شبحان ، أحدهما ينهض من الكرسى متثائبا ، والآخر الكسول الحاضر عند النافذة – أربعة أشباح فى مجموعة لم تتمكن من الجمع بينها على نحو ما ، كل منها فى مقصورة زمنية كاملة خاصة بها » .

وإنما دائما مع ظهور تار ، وهو شخصية بالغة الإنجليزية ، تكون الفكاهة معرضة

أن تدخل . وكلما نظرنا إلى الموقف من وجهة نظر تار ، كسنة الفكاهة . لقد أثر فيك « باعتباره قد ورث ذاته فى الأسبوع الماضى ، وتحت ضغط كبير من العمل لكى يمسك بناصية تفصيل العمل وموارده » وشقة برثا بـ « الظلال المنفرة لجزر الموتى » هى كما لاحت لتار . من المحقق أن الفكاهة تحمى تار من برثا ، ومن انستازيا الأقل أهمية ، ومن دائرة لبمان . وكشخصية فى الكتاب ، فمن المؤكد أنه محمى جدا : « إن تار يعلى الحياة إلى ملهاة ، ولكنها تظل ملهاته الخاصة هو . وفى أحد المشاهد ، وعند الاتصال بكرايزلر ، يتحرك تار من أرضه الخاصة إلى الواقع : إنه المشهد الذى يرغم فيه تار ، بدافع من ملل كرايزلر . هاهنا نقطة اتصال أخرى بدوستويفسكى ، في تنويع على واحد من أحسن خيوط دوستويفسكى : هو الاذلال ، وهذا واحد من أهم العناصر فى الحياة الإنسانية ، وعنصر قلما استغل . إن كرايزلر دراسة فى الاذلال .

ولست أفهم صحيفة الـ تايمز عندما تلاحظ أن الكتاب "reducto ad absurdum" قياس خلف بالغ اللمعان ، لا لشخصياته فحسب ، وإنما لمنهجه أيضا . ولست على يقين من أن ثمة منهجا واحدا على الاطلاق ، أو أنه ليس هناك منهج مختلف لتار ، ولكرايزلر ولبرثا من السخف أن تهاجم المنهج الذى أخرج كرايزلر وبرثا : فهما باقيان فى الأدب . بيد أن ثمة صراعا غير منظور يتقدم طوال الوقت بين تار وكرايزلر ، ليعرض منهجين مختلفين على الكتاب . وعلى ذلك لا نستطيع أن نقول إن الشكل كامل . فمن حيث الشكل ومن حيث الكتابة الفعلية يفوقه رفيق كانتلمان فى الربيع . وتظل أديان أدنى ، فى رأيى ، أكبر برهان لا جدال فيه على العبقرية ، وأقوى قطعة من الفكر التخيلى ، من بين أى شئ كتبه مستر لويس .

ولا يمكن أن يكون هناك شك فى أهمية تار . ولكنها ليست رواية إلا جزئيا . أما عن الباقى فإن مستر لويس ساحر يقسرنا على الاهتمام بنفسه . إنه أكثر الشخصيات جانبية فى عصرنا ، أكثر مما هو روائى . أعتقد أن الفنان أكثر بدائية ، كما أنه أكثر تمدينا ، من معاصريه . فخبرته أعمق من المدنية وهو وحده الذى يستخدم ظواهر المدنية فى التعبير عنها . إن الغرائز البدائية وعادات الأجيال المكتسبة تختلط لدى الرجل العادى ، أما فى عمل مستر لويس فإننا نتبين فكر الرجل الحديث وطاقة رجل الكهف .

دراسات فى النقد المعاصر

(١٩١٨)

[نشرت فى مجلة «ذى إيجوست» (محب ذاته) أكتوبر ١٩١٨]

-١-

إن عمل الناقد يكاد يكون مستوعباً استيعابا كاملا فى « الأنشطة المتكاملة » · المقارنة والتحليل . فكل من هذين النشاطين يتضمن صاحبه . وهما معا يمثلان السبيل الأوحد لتأكيد المعايير وعزل المزايا الفريدة للكتاب . ولدى الذهن الدو جماطيقى أو الكسول ، فإن المقارنة يقدمها الحكم ، والتحليل يحل محله التذوق . إن الحكم والتذوق ليسا إلا هوايات محتملة ، وليسا جزءا من العمل الجدى للناقد . ولئن أدى الناقد عمله العملى أداء حسنا ، فإن فهمه يعد برهانا على التذوق (. ولكن عمله إنما يتم من طريق الذكاء وليس الانفعالات . وسيتم الحكم أيضا فى ذهن القارئ ، وليس فى التقرير الصريح للناقد . وحيث يحكم أو يتذوق فإنه ببساطة (ربما عن اضطرار مشروع إلى توفير الوقت أو الفكر) يفقد حلقة فى الإثبات

إن النقد – كالفن الخلاق – هو ، على أنحاء متنوعة ، أقل نموا من البحث العلمى فمن ناحية ، ما كان التقدم العلمى – فى أوربا وأمريكا – ليبلغ مرحلته الراهنة لولا أنه مدول تماما : لو أن نتائج أى تجربة مهمة فى بلد من البلاد لم تتناول فوراً وتختبر ويتقدم عليها فى كل بلد آخر . إن تحسنا كبيرا فى هذا الصدد قد تم ، على سبيل المثال ، منذ عصر مندل ، بديهى أن العلم – كالأدب – يعتمد على الظهور ، عرضا ، لرجل ذى عبقرية يكتشف منهجا جديدا . بيد أن ثمة كثيراً من الأعمال النافعة فى العلم يؤديها رجال لا يعدون أن يكونوا بارعين وحسنى التعليم بما يكفى لتطبيق منهج . وفى الأدب يخلق أن يكون ثمة مكان للأشخاص ذوى القدرة المعادلة . ومع ذلك فإن ما نجده إنما هو مكتشفو مناهج ، تظل مناهجهم غير مدروسة ، وعدد لا حد له من الكادحين الأمناء ، مازالوا يبحثون عن النظير الأدبى للحركة الدائمة أو حجر الفلاسفة Lapis Philosophicus.

التعفن .

النوبان ، الغسيل ، التصعيد ،

Cohobation ، التكليس ، استخدام المرهم ،

والثبات .

إننا معذرون إذا لمنا مثل هذه الطاقة المبددة . ينبغي أن تكون هناك أماكن خالية مـشـرفـة للرجـال الذين يودون أن يكتـبـوا عن الأدب ، دون أن يكون لهم « منهج » يوصلونه ، دون أن يكونوا (بمصطلحات أقل صقلا) كتابا « خلاقين » قد تكون هناك مجموعة مشهود لها من الأدوات ، يمكن تعليم الناقد كيف يستخدمها ، ومجموعة متنوعة من النماذج المتعارف عليها التي يمكن تدريبه على إخراجها .

إن السيد ج . هـ . أ . كريس(*) واحد من المنجمين المتأخرين . وهو يملك نشاطا وكفاءة مركوزة ملحوظة ، ويعرف الكاتب موضوعه جيدا ، كما أنه مهتم بموضوعه . ولكنه لا يعرف ، إيجابيا ، ما الذي يريد أن يفعله . وعلى ذلك يعوزه اليقين ، بعض الشئ في محاولته القيام به . وهو لا يعرف : ما هي بالضبط ، الأسئلة الخاصة بشاعر أو روائي الجديرة بإجابة . ولم يتوقف لكي يتأمل مهمته قبل أن يشرع فيها . وهذا الافتقار إلى التدريب كثيرا ما يكون مسئولا عن خروج ملاحظات عامة هي – بالنسبة للناقد – ضياع للوقت كلية . إني أجد في فصل مخصص لـ «فن» مرديث :

« الأسلوب هو الرجل . . . إن من يملكون أي فـردية على الإطلاق ، ويسـمـحـون لهذه الفردية بالنمو ، لابد . . . أن يصلوا إلى شئ فردي » .

إن السيد كريس يبحث عن أسلوب مرديث في ليلة بالغة الظلام ، دون أن يعرف ما الذي سيكون عليه « الأسلوب » عندما يجده . وتخوفه الخاطئ يؤكد ذاته إذ يتقدم إلى مسألة الأصالة . إن من أوتي حساً رهيفا بالأسلوب لابد أن يلاحظ – في أكثر الأحيان – عدم كفاية العبارة المستهلكة ، ويبحث عن مناهج أخرى للتعبير . وفي المحل الأول نجد أن الحس الرهيف بالأسلوب اكتساب أكثر منه منحة ، ولكن فلندع ذلك يمر . إن تفسيره لـ « العبارة المستهلكة » إنما تجلوه جملته التالية :

« وألا يكون الأمر كذلك إنما هو كسل روحي أكثر منه حبا لما هو دقيق ، ولا ادعاء فيه » .

(*) جورج مرديث دراسة لأعماله وشخصيته تأليف ج هـ أ كريس [الناشر] ب هـ ـ بلاكول ، اكسفورد

(لم يقول : كسل «روحي» ؟ ولكن فلندع ذلك يمر .) إن السيد كريس من الناحية الفعلية يقول إن « العبارة المستهلكة » ليست دقيقة ، وبلا ادعاء دائما . وملاحظتنا على ذلك هى أن العبارة المستهلكة هى على وجه الدقة المدعية ، وغير الدقيقة ، وأن هذا جزء من طبيعتها . إنها ليست مستهلكة لأنها قديمة ، وإنما لأنها ميتة . وهى ميتة لأنها فقدت معناها . ويمضى السيد كريس مخرجا أمثلة لا شعورية عدة للغة الميتة . وهكذا نجد أنه :

« ما من أحد كان يفكر على نحو أسرع ، أو يفخر بخيال أكثر خصبا (من مرديث) » .

إن النصف الأول من هذه الجملة حى بما فيه الكفاية . وهو «دقيق ، لا ادعاء فيه» . أما النصف الثانى فنسيج ميت . إنه ليس دقيقاً ، وهو متسم بالادعاء . وقد نسى الكاتب المعنى الحرفى لكل من « يفخر» و«خصبا» [حرفيا : حبلى] فضلا عن الحقيقة الماثلة فى أن سرعة الفكر والخيال الخصب ليسا متصلين على نحو وثيق يسوغ الربط بينهما فى جملة واحدة .

إن طبيعة الاستعارة بأكملها ، سواء كانت تلك العبارات المستهلكة الواردة أعلاه ، وتلك التى يمارسها مرديث عادة والسيد كريس فى مواضع أخرى ، علم لا يعرفه السيد كريس . ولو كان قد درس تاريخ اللغة فى تعليمه النقدى لربما كان قد أدرك نهائيا أن كل فكر وكل لغة قائمان ، فى نهاية المطاف ، على بضع حركات فيزيقية بسيطة(*) . ان الاستعارة ليست شيئا يطبق ، خارجيا ، من أجل تزيين الأسلوب ، وإنما هى حياة الأسلوب ، حياة اللغة . ولو أن السيد كريس أدرك كم أننا نعتمد على الاستعارة اعتمادا كاملا ، حتى فى التفكير المجرد ، لأقر بأن كلا من عباراته المستهلكة آثار قديمة ، وأن الاستعارة الكرلايلية – المردثية زائدة .

إن الاستعارة الصحيحة تضيف إلى قوة اللغة ، وتتيح بعضا من ذلك المنبع الفيزيقى للطاقة الذى تعتمد عليه حياة اللغة . إن « فى شراك فتنتها القوية » استعارة مركبة ، لها هذا التأثير . وكما هو الشأن فى أغلب الاستعارات الجيدة ، فإنه لا يمكنك أن تقول أين يلتقى المجازى والحرفى .

صدى الجبل ، يحمل شبابها كحلم . . .

أرغن كاتدرائية يعالجه على نحو سيئ فى الليل شياطين . . .

* إن كل هذا الحديث عن الكليشيهات قد صيغ ، على نحو أكثر اقتدارا ، فى كتاب ريمى دى جورمون مشكلة الأسلوب Probleme du Style

إناء على النار له غطاء فصفاض . . .

نقطة Seraglio . . .

إن هذه مجرد تعبيرات مغرية . وهى ليست استعارات وإنما تشبيهات متنكرة . والاستخدام الدائم لمثل هذه الأشياء ليس تقوية للغة وإنما مجرد تخدير لها . ونستطيع أن نقول عن كل من كرلايل ومرديث إنهما لم يسهما إلا بالقليل فى جعل الإنجليزية أداة أقوى وأحذق وأكثر تمدينا . لقد خدراها بألوان من الإسراف فى العاطفية .

وأخيرا - يؤكد السيد كريس أن أسلوب مرديث إنما يتطلب « قدرات فكرية كبيرة» . من الحق أن كرلايل - وهو كاتب تنتمى مزاياه ، بشكل مؤكد ، إلى السطح - قد اكتسب سمعة بالعمق ، من طريق أسلوب مشابه . يتحدث السيد كريس عن «الفلسفة العميقة » لمرديث . بديهى أن أول واجب على الفيلسوف هو أن يكون واضحا ومنطقيا وبسيطا ، وعند ذلك يستطيع أن يدع العمق يعنى بنفسه . ولكن الحقيقة هى أن أغلب عمق مرديث رثاثة عميقة . إن ثالوث الدم والمخ والروح عنده قد يكون تحليلا عميقا . وقد ترك الوضوح والانضباط لافلاطون الذى تصور ، حقاً ، تشريحا مشابها على نحو ما . إن الأسلوب الذى يجنح إلى المجاز المسرف إنما هو ، ببساطة ، أسلوب عقل كسول وهو ما يستطيع أن يشهد به أى إنسان حاول أن يكتب جيدا ، وناضل الكسل . وإنها لخسارة أن القدوة السيئة ، أكثر من الكسل المركوز ، هى التى أفضت بالسيد كريس إلى ممارسة العادات التى يمجدها .

دراسات فى النقد المعاصر

(١٩١٨)

[نشرت فى مجلة ذى إيجوست (محب ذاته) نوفمبر / ديسمبر ١٩١٨]

- ٢ -

ثمة أغراض ودوافع ومناهج مختلفة ممكنة فى النقد . وبالنسبة لجمهرة القراء ، فإن بعض التصنيف لهذه التنوعات خليق أن يكون مفيدا : تصنيف يمكن القارئ من أن يقرر على الفور ما إذا كان ناقد من النقاد يحقق أيا من وظائف النقد المشروعة ، أو يحقق أكثر من واحدة ، دون خلط . وإنى لأنوى - يوما ما فى المستقبل - أن أضع كتابا ملائما عنوانه - **مرشد إلى الكتب عديمة الجدوى** ، أعد بترتيب يمكن قارئه على الفور من رد أى كتاب جديد إلى فئته . فليس الأمر مقصوراً على أن ثمة كتبا كثيرة ما كان بها حاجة إلى أن تكتب ، وكتبا أخرى كثيرة كانت لتكتب على نحو بالغ الاختلاف ، لو أن الكتاب والقراء استبقوا - بوضوح فى أذهانهم - أنواع النقد الكثيرة المثلى وغير المثلى ، ولأمكن أيضا توفير قدر كبير من التبديد الراجع إلى التداخل . إنه لمن المرغوب فيه أن يغدو رجال الأدب أكثر علماً ، وأن يكتسب ذوو العلم إدراكات أدبية أشد حيوية . ولكن من المرغوب فيه أيضا أن يظل عمل الدرس والأدب متميزين . وسأعود إلى هذا التصنيف حالا بعد أن أفحص نموذجين آخرين من النقد المعاصر .

لقد غدا من الأقوال الشائعة منذ زمن مقالات أرنولد ، على ما أفترض ، أن الفرنسيين متفوقون علينا فى كل نوع من الكتابة النقدية . ويفترض فيهم أنهم قد نموا معايير وبراعة فى التفكيك إلى حد غير معروف فى هذا البلد . ها هنا ، فى كتاب السيد موكل(*) مقالة من المعقول أن نقارنها بمقالة السيد كريس . لقد كان السيد موكل معجبا بعمل فرهارين ، ورغب فى كتابة كتاب عنه . ودافعه يشترك فى الكثير مع دافع السيد كريس . إن فرهارين ، مثل مرديث ، معروف بما فيه الكفاية ، وهو أيضا ميت . فليس ، فى أى من الحالتين ، مسألة تقديم لكاتب جديد أو غير متقبل . أما عن

(*) ألبر موكل . إميل فرهارين Emile Verharen باريس ، نهضة الكتاب La Renaissance du livre - وكتاب السيد كريس جورج مرديث راجعته فى الشهر الماضى

فرهارين فمن المحقق أنه شاعر مرموق بما يكفى لجعله جديرا بدراسة . أصوله ومؤثراته وأفكار مجتمعه وزمنه وعلاقته - كأحد أبناء الفلاندرز - بالشعر الفرنسى وبالبارناسيين والرمزيين - الجماعة التى كان موكل عضوا بارزا فيها . السيد موكل هو أيضا شاعر ذو صيت . وعلى ذلك فإنه حسن العدة إن تسلسل مقالته سيرى ، وهى من حيث الشكل والأسلوب على السواء متفوقة على مقالة السيد كريس وإهداؤه (الذى ينبغى الإقرار بأنه موجه إلى السيد جوس) يعلن عن محاولة لـ « دراسة الرجل من خلال العمل ، والعمل من خلال الرجل » وقد التزم ، على نحو متسق ، بهذا الإعلان . لقد حاول ، بنجاح ملحوظ ، أن يقدم المزاج وبيئته . وبعض التعميمات التى يستخلصها فى ثنايا المقالة أعدل وأضبط مما نقع عليه عادة فى النقد الإنجليزى . إن الصفحات ٢٢-٢٥ تبدد أسطورة الصوفية الفلمنكية .

Emile Verharen est peu fait pour le mysticisme

والتفرقة بين فن السكينة Art de serenite والفن المتسم بالأثرة Art egoiste على صفحات ٦٠-٦٣ شائقة . إن الكتاب يشتمل على كثير من قطع النقد والتفسير المتازين . ومهما يكن من أمر ، فإن السؤال هو ما إذا كان التركيب المركزى للمقالة (« دراسة الرجل من خلال العمل ، والعمل من خلال الرجل ») صائبا ، وما إذا لم تكن النتيجة هى أن الكتاب إما سيرى أكثر مما ينبغى أو ليس سيريا بما فيه الكفاية ، وما إذا لم تكن هناك وقائع ووثائق وصور أقل مما يلزم لسيرة ، وانطباعات عن مناظر فرهارين الداخلية والخارجية أكثر مما يلزم دراسة صاحية لفنه . فعلى سبيل المثال إميل الشاب .

Tous les mauvais gars de lendroit le connaissaient bien, il avait noue commerce d'amitie avec eux ct c'est lui' a present qui entrainait leur bande . . .

A saitnt - Amand , lscaut n a certes pas encore l`ampleur majestueuse ..le planteueux pays de Waes . . . des bateaupassent . . . Beau decor pour l'enfance d'un Poéte ..

ولكن السيد موكل يقاد ، بوجه خاص ، إلى دروب علم الأجناس العقيمة . ما من نهاية للفالامان والوالون ، برغم أننا نرحب عن طيب خاطر بمزيد من التحليل لنمط الفن المرضى artmaladif (فارن مترلنك ورودنباخ) فى بلجيكا ، وعلاقته بـ « الأزمة الفيزيقية » التى أنتجت الأمسيات les soirs والسقوط les D'ebacles والمشاعل السوداء les flambeaux noirs والواقعة المذكورة (ص٥١) ومؤداها أن فرهارين «حورفيزيقيا» physiquement transformé شائقة .

والتعريف الوارد فى الختام ليس مرشدا : « فرهارين هو شاعر الطاقة البطولى » Verharen est le poete heroique de l'energie لئن كان فرهارين ذا طاقة فهذا مهم ، ولكنه جزء من سيرته الفسيولوجية . ولئن كان معجبا بالطاقة ، فليس فى هذا كبير مزية . وأظن أن السيد موكل يسيئ تطبيق كلماته عندما يقول (ص ٤٧) إنه «يكاد يكون القانون الوحيد (لفن فرهارين) هو البحث عن الحدة » . فثمة سبل كثيرة لبلوغ الحدة ، وفرهارين فى أحوال كثيرة لا يسعى إلا وراء العنف . لقد كان شاعر صورة ، كتب بعض صفحات مرموقة عن المناظر الطبيعية الفلمنكية . ولكنه اختفى فيما بعد فى تزيد هوجو اللفظى . ولم يكن فرهارين مبتدعا مهما فى تكنيك النظم .

إن الكتاب عمل مقتدر من الدرجة الثانية . وهو ناقص فى مقارناته ، وغير ناجح إلا فى التحليل أحيانا ، ولا يقول بحال من الأحوال الكلمة الأخيرة عن مكان فرهارين فى الأدب . وغلطته الجذرية هى أنه يخلط السيرة بدراسة فن فرهارين . ومهما يكن من أمر ، فإن هذا النمط شائع ، والحق أنه يمارس فى فرنسا على نحو أكثر اقتداراً منه فى إنجلترا .

ثمة منهج آخر بالغ الاختلاف هو منهج السيد باوند(*) سواء وافقناه على آرائه أو لم نوافقه ، فإننا نستطيع أن نكون دائما على ثقة من أنه فى أقواله الوجيزة والشاردة لا يمكن أن يصرف ، بأى عذر ، عن المشكلة الأدبية الرئيسية ، وأنه معنى دائما بالعمل الفنى وليس بالأوهام العارضة قط . هذه مزية نادرة جدا . إن كتاباته هى تعليقات ممارس على فنه والفنون المتصلة به ، وليس لدينا من هذا النمط إلا القليل جداً ذو القيمة الباقية منذ مقدمات دريدن . ليس هناك من هو أبعد منه عن التشويق الأثرى ، أو أبعد عن التشويق الهدام : إنه يدخر اهتمامه للأعمال التى يعدها جيدة ، ولذلك الجزء منها الذى يعده باقيا . ولكن الأبرز من حماسه لكتاب بعينهم حماسه للكتابة الجيدة . إن اتساع نطاق ذوقه مبرر لإلحاحه على التكنيك : فدراسة التكنيك هى وحدها التى تستطيع أن توسع من فهمنا لأنماط الفن المختلفة ، لأن امتياز التكنيك (وفى أغلب الأحيان : التكنيك المتباين كلية) هو الشئ الوحيد الذى تشترك فيه كل أنماط الفن .

يلاحظ السيد باوند : « إن كل ما يسع الناقد أن يقوم به للقارئ أو الجمهور ،، أو المتفرج ، هو أن يركز فى بؤرة نظرته أو سمعه » . من الحق أنه إذا لم يفعل الناقد هذا ، فإنه لا يفعل شيئا . بيد أنه حتى السيد باوند يحاول ما هو أكثر . ينبغى أن يفضى

* إزرا باوند : رقصات وتقسيمات نيويورك ، نويف .

بالقارئ إلى أن يرى بنفسه . وفى النهاية ليس بوسع المرء إلا أن يفضى به إلى الآية الأدبية ، ويومئ إليها ، ولكن ثمة مراحل عدة قد يتوقف الناقد عندها أو يستمر . ولكن أقيم نقدات السيد باوند إنما هى ملاحظاته على ممارسة الفنون المتنوعة ذاتها .

إن ملاحظات العامل على العمل تشكل واحدا من أقيم أنماط النقد . قل من الكتاب الخلاقين من لديه أى شئ شائق يقوله عن الكتابة ، أو عن أسلافه ، بيد أنه يجب أن يكون لديه الحس بما هو مهم فعلا فى الأعمال الأقدم . ونستطيع أن نصنف سائر تنوعات الكتابة النقدية الممكنة كما يلى :

١ - السيرة . يجمل بكاتب السيرة أن يعرف الكثير عن فن موضوعه . إذ كان الموضوع فنانا . ولكن هدفه الرئيس هو أن يقدم وقائع وأن يعالج اتجاه موضوعه إزاء فنه . وهذا هو عمل الدرس العلمى .

٢ - النقد التاريخى . ومن أمثلته عمل سانت - بوف . وقد يكون هذا تفكيكيا وهداما إلى حد كبير ، يتتبع نمو الأفكار وتحققها . وهو ليس ذا دلالة مباشرة للعامل الحى ، ولا هو معنى مباشرة بالمشكلات الاستاطيقية .

٣ - النقد الفلسفى . ومن أمثلته أرسطو وكولردج . وهو خطر لكنه أحيانا تخطيط نافع للأصول ، إلخ . والعذر الوحيد لمحاولته هو الذكاء غير العادى على نحو بالغ .

ثمة أيضا النقد الذى لا يستخدم العمل أو المؤلف موضوع الحديث إلا نقطة انطلاق وهذا ما تبرره رؤية شائقة للعالم . ولم أنكر نمط نقد السيد باوند وبريدن ، إلخ . أنظر أعلاه Vide Supra .

وأخيرا فثمة أعمال متفرقة من الدرس العلمى ، وشروح ، وتنقيحات ، وتواريخ لـ «الأجناس» أنكرها لأن كتابها كثيرا ما يظنون من اللازم أن يدرسوا قدرا كبيرا من النقد الأدبى غير البارع . وكثيرا مالا يعدو هذا « النقد » أن يكون بديلا لقراءة القارئ العمل الأصلى . وقد أتيح لى مؤخرا أن أفحص عددا من الكتب تعالج الأدب لإليزابيثى ، وبدت غالبيتها إما من نافلة القول ، أو متضخمة على نحو غليظ . وأقدم ، على سبيل البرهان ، تعليقات على قلة من أشهر هذه الكتب فى لغتنا .

سوينبرن ، عصر شكسبير : لا يحتوى على معلومات ، ولا ينقل انطباعا واضحا عن الكتاب المسرحين قيد المناقشة . فيه بضعة مقتطفات مرموقة . ليس بالدرس ولا بالنقد .

سايموندز ، **أسلاف شكسبير** : طويل إلى حد السخف . يشتمل على قدر من المعلومات المبسطة عن الفترة ، ولكن صاحبه ظن أن من المرغوب فيه أن يحكى قصة كل مسرحية شاقته .

بواس ، **أسلاف شكسبير** : يكشف عن الرذيلة الذرية اللسان نفسها . إن دكتور بواس واحد من أبرع الدارسين الأحياء فى هذه الفترة ، ولكن الوقائع الواردة فى هذا الكتاب كان يمكن أن تكثف فى كتيب صغير . والنقد الأدبى فيه لا يؤبه له .

شلنج ، **المسرحية الإلزابيثية** : أكثر هذه الكتب إرهاقا . كان ينبغى أن يكتب على شكل جداول ، وقائمة بالمسرحيات مع التواريخ ، إلخ . .

بديهى أنه قد كان يجمل بسونبرن أن يعرف خيرا من ذلك ، وكان يجمل بسائر الكتاب أن يقوموا بدرس جيد دون نقد ، وكانت الحاسة النقدية تعزى إليهم . ربما كان الغلط الكبير هو أن كل النقاد تقريبا يحتفظون بمثل أعلى رسمي ما عن « النقد » بدلا من أن يكتبوا – ببساطة وعلى نحو تحدثى – ما يظنونه .

من « تأملات فى الشعر المعاصر »

(١٩١٩)

[من مقالة نشرت فى مجلة «ذى إيجوست» (محب ذاته) يوليو ١٩١٩]

ليس من الحق أن نموكاتب من الكتاب دالة على نموه كإنسان ، ولكن من الممكن القول بأن ثمة قياس تمثيل وثيقا بين نوع الخبرة التى تنمى الانسان ونوع الخبرة التى تنمى الكاتب . إن خبرة العيش قد تترك الجنين الأدبى نائما لا يزال ، وتقدم النمو الأدبى وقد يحدث إلى حد كبير - فى نفس تركت فجة فى العيش . ثمة ضرب من المنبه للكاتب أهم من منبه الاعجاب بكاتب آخر . فالاعجاب يفضى فى أكثر الأحيان إلى المحاكاة . وقلما يسعنا أن نبقى طويلا على غير نكر من محاكاتنا شخصا آخر . وطبيعى أن يفضى بنا وعينا لدينا إلى كراهية موضوع المحاكاة . ولو أننا وقفنا من الكاتب موقف تلك العلاقة الأخرى التى أتحدث عنها لما حاكيناه . ورغم أنه من المحتمل أن نتهم بمحاكاته ، فإن هذه التهمة لن تزعجنا . هذه العلاقة حس بقرابة عميقة ، أو الأحرى : صميمية شخصية فريدة ، مع كاتب آخر ، ربما يكون ميتا . وقد يغلبنا ذلك فجأة عند التعرف عليه لأول مرة ، أو بعد تعرف طويل . ومن المحقق أنه أزمة . وعندما يصاب كاتب شاب بهوى أول من هذا النوع فإنه قد يتغير ، بل يتحور ، خلال أسابيع قليلة ، من حزمة إحساسات مكرورة إلى شخص . إن الصميمية الآمرة توقظ ، لأول مرة ، ثقة حقيقية لا تهتز فأن تمتلك هذه المعرفة الخفية ، هذه الصميمية مع الرجل الميت ، وأن تكون قد ظهرت بعد سنوات أو قرون قليلة أو كثيرة ، بهذا الحق الذى لا نزاع عليه فى التبريز ، أنت الذى يمكنك أن تتغلغل فوراً فى العبارات الملفوفة الكثيفة والمتربة عن صيته ، وتستطيع أن تدعو نفسك - أنت وحدك - صديقه حقيقة : إن هذا شئ أكبر من التشجيع لك . إنه علة للنمو كالعلاقات الشخصية فى الحياة وكالعلاقات الشخصية الصميمية فى الحياة قد يمرو من المحتمل أن يمر ، ولكنه لن ينحى .

فنحن لم نستعر ، وإنما نفخت فينا الحياة . وإنا لنغدو حملة موروث .

ومسيو ترستان تزارا ، الذى يحمل ديوانه ميسم جماعة دادا فى زيوريخ ، بالغ الاختلاف عن ذلك .

froid tourbillon zigzag de sang

Je suis sans áme cascade sans

amis et sans talents seigneur

Je ne recois pas ragulierément les

lettres de ma mére

qui doivent passer par la russie

par la norvége et par l'angleterre . . . .

بيد أنه يغدو أحيانا عسيرا على المتابعة :

Banjour sans cigarette tzantzanza

gange . bouzdouc zdouc nfoun fa mbaah . . . .

كتابات من مجلة « آرت آندلترز»

(الفن والآداب)

من « ماريفو » (١٩١٩)

(من مقالة نشرت فى مجلة «آرت آندلترز» (الفن والآداب » ، السنة ٢ ، العدد ٢ السلسلة الجديدة ، ربيع ١٩١٩) .

هذا هو الرجل الذى وصفه جوتييه بأنه مكتشف « التحليل الجاد للحب »

lanalyse sérieuse de l'amour

من « مسرحية » « نوقة مالفى »

فى مسرح الليرك : والمسرحية الشعرية» (١٩٢٠)

(من مقالة نشرت فى مجلة «آرت آندلترز» (الفن والآداب) ، السنة ٣ ، العدد ١ ، شتاء ١٩٢٠)

ليست المسألة هى أن « عطيل » و« روزمر شــولم » و« البشــارة إلى مريم » و « ثلاثة حمقى حكماء » و« آباء » مسرحيات كلها ، وأنه يجمل بنا أن نميل إلى «عطيل» فوق ميلنا إلى البقية .

مقتطفات من مجلة « ذاكريتريون » (المعيار)

تصدير

إن مجلة « ذا كرايتريون » (المعيار) ، التى رأست تحريرها طوال سنوات ظهورها السبع عشرة ، قد أسستها ليدى روزمير (ليليان) فى نهاية ١٩٢١ : وفى العدد الأول

منها ظهرت « الأرض الخراب » . وفى ذلك الوقت كنت أعمل فى بنك لويدز ، وهو مركز كان يحول دونى وتلقى أى مرتب . ولكن مرتبا صغيرا كان يدفع لرتشارد ألدنجتون ، باعتباره مساعدا لرئيس التحرير ، ولسكرتيرتى المخلصة أيرين فاسيت التى صحبتنى عندما انضممت إلى هيئة فيبرآند جهير ولفترة من الزمان ظهرت «ذاكرايتريون» تحت الرعاية المشتركة لليدى روز رمير وتلك الشركة التى غدا اسمها فيبرآند فيبر .

وظلت تنشر ، بواسطة فيبر أندفيبر ، حتى ١٩٣٩ ، عندما أصبحت الحرب وشيكة وكان مستقبل دورية ذات جاذبية محدودة جدا لا يبعث على الأمل إلى حد قررنا معه أن نضع حدا للمجلة .

وعندما بدأت « ذا كرايتريون » ، كنت أرغب فى أن أدرج فيها ممثلين لكل من الأجيال الأكبر سنا والأصغر سنا ، وافتتحتها بمساهمة من ذلك العميد doyen اللطيف للأدب الإنجليزى : جورج سينتسبرى . وكذلك كان ج . ك . تشسترتون مساهما سخيا : وإنى لفخور بأن أكون قد قدمت لقراء الإنجليز عمل مارسل بروست وفخور بأنى نشرت أعمالا لـ د . هـ ، لورنس ولوندام لويس وجيمز جويس وإزراباوند وفخور بأنى نشرت أعمال بعض الشعراء الإنجليز الأحدث سنا مثل أودن ، وسبندر وماكنيس . وطوال الوقت كنت أضع هدفين على الدوام نصب عينى : أن أقدم للقراء الانجليز ، خلال مقالات وقصص قصيرة ، عمل الكتاب الأجانب الجدد المهمين ، وأن أقدم مراجعات أطول وأكثر تنبرا مما هو متاح فى مجلات أكثر ظهورا . وأظن أن كلا الهدفين قد تحقق ، وأن مجلدات « ذا كرايتريون » السبعة عشر ، تشكل سجلا قيما لفكر تلك الفترة بين حربين .

ذاكرايتريون

من " شخصيات مسرحية "

(١٩٢٣)

(من مقالة نشرت فى مجلة «ذاكرايتريون» أبريل ١٩٢٣)

إن وفاة سارة برنار وجنازتها حدثان مهمان لا لأننا فقدنا ممثلة عظيمة قدر ما ترجع أهميتها إلى أنها إيذان بنهاية فترة . كانت هذه الفترة قد انتهت فعلا ، ولكن وفاة برنار آننت - كما كنا نعرف ، لسنوات ، أنها ستؤذن - - بالتاريخ الرسمى لـ « إغلاق المسارح » : من الشائع أن المسرح في فرنسا قد كان حتى عصرنا وفيه أقرب إلى المؤسسة العامة التى ينبغى لأى مسرح أن يكونها مما هو الشأن فى أى بلد آخر . وقد كانت برنار تمثل فى نظر العالم خارج فرنسا ، وأخيرا فى فرنسا ذاتها عبقرية المسرح الفرنسى . وطيلة بقاء برنار بقيد الحياة ، لم نكن مضطرين إلى الاقرار بأن المسرح الفرنسى التقليدى كان أثرا باقيا . إن مسرح فييه كولومبييه (رغم أنه لا يمكن أن نسميه مشروعا ثوريا إلا بالكاد) وغيره من المسارح التى تشترك معه فى نفس الاتجاه قد كانت - كما هو واضح - علامة عدم رضا ، فى قلب باريس ذاتها - وهى مدينة تفوق أى مدينة أخرى فى ولائها لمؤسساتها . وفى العام الماضى كان مسيوكوكتو يقول :

Le cirque le hall le cinematagraphe et ces entreprises qui depuis Serge de Diaghilew , mettent de puissants vehicules aux main des jeunues, autant de farces qui consirent , sans meme connaitre leur entente, contre ce que le theatre pst devenu , savoir : un vieil album de photographies .

إن مثل هذه الأقوال سرعان ما ستغدو أمرا لا نزاع عليه ، وإنى لأشك فيما لو كانت جنازة أى ممثل آخر لمسرح القرن التاسع عشر ستكون الحدث الذى كانته جنازة برنار .

لا ريب فى أننا سنظل نجد متعة معينة فى آل جترى ، خاصة إذا كنا من الحكمة بحيث نشاهدهم فى لندن ، أكثر مما نشاهدهم فى باريس . وسيظلون دائما شائقين هنا ، إن لم يكن لشئ فلأنهم يكشفون عن الغلظة غير العادية للممثلين الإنجليز الذين يقلدونهم . وحتى إذا كان الأمر كذلك ، فإن السقوط وشيك . وإذا كان لابد من أن يكون هناك اتصال تليفونى على خشبة المسرح ، فإن لوسيان وساشا جترى يعرفان

كيف يقدمانه خيرا من أى انسان ، وهما لا يمكثان فى لندن إلا موسما قصيرا بين الحين والحين ولكن مرأى سيمور هيكس وهو يهاتف أشهرا طويلة كاف لأن يخزى استخدام تلك الآلة كلية .

تود « ذا كرايتريون » أن تعبر عن أسفها العميق لوفاة كاثرين مانسفيلد وقد كنا نأمل أن تساهم مس مانسفيلد فى هذه الصفحات . وسنؤجل نشر دراسة وتنوق لأعمالها إلى أن تظهر أعمالها المجموعة : أما فى هذه اللحظة فلا يسعنا إلا أن نسجل إيماننا بالخسارة التى أصابت الأدب الانجليزى .

(نشرت فى مجلة ذا كريتريون – أبريل ١٩٢٣ – بلا توقيع) .

ملاحظات

(١٩٢٣)

وظيفة المجلة الأدبية :

عند إتمام السنة الأولى من « ذا كرايتريون » ، يكون من الملائم أن نحدد – وربما أن ندافع عن هدف المجلة الأدبية . ذلك أن السعى وراء الكمال الأدبى ، والانشغال بالأدب والفن لأجل ذاتهما ، هما فى عصرنا موضع هجوم ، ولم يعد ذلك باسم « الأخلاق » وإنما باسم كلمة متداولة أكثر خداعا بكثير هى « الحياة » . وأنا أقول « أخطر » ؛ لأن مصطلح « أخلاق » – على أسوأ تقدير – يرمز إلى نظام أو نسق ما ، حتى لو كان سيئا ، على حين أن « الحياة » ذات المعنى الأغمض كثيرا والأحفل بالتالى ، باحتمالات الروغان – قد لا تعدو أن تكون رمزا إلى عماء : ومهما يكن من أمر فإن من يؤكدون وجود تضاد بين « الأدب » – يعنون بذلك أى أدب لا يستطيع أن يتوسل إلا إلى جمهور صغير صعب الإرضاء – و « الحياة » لا يتملقون فقط رضاء أنصاف المتعلمين عن أنفسهم وإنما يؤكدون مبدأ من مبادئ الفوضى .

ومن المحقق أن وظيفة المجلة الأدبية ليست أن تقدم مادة لحديث الجماعات ، ولا هى بالدعوة إلى تجنب مثل هذا النوع من التوسل إلى القراء .

ينبغى على المجلة الأدبية أن تحافظ على أن تطبق ، فى حقل الأدب ، مبادئ لها آثارها أيضا فى السياسة والسلوك الشخصى ، وينبغى أن تحافظ عليها دون تسامح مع أى خلط بين أغراض الأدب الخالص وأغراض السياسة أو الأخلاق .

إن جميع الاهتمامات ، فى الذهن العادى ، مختلطة ، وكل منها يحط منه هذا الاختلاط . وحيث تكون مختلطة ، لا يمكن الربط بينها . ففى الذهن العادى يتصور أى نشاط متخصص على أنه شئ معزول عن الحياة ، ومهمة بشعة أو تسلية للمثقفين . وإن المحافظة على استقلال كل نشاط إنسانى وتنزهه عن الغرض ، وإدراكه من حيث علاقته بكل الأنشطة الأخرى ، ليتطلبان قدرا كبيرا من النظام ، ووظيفة المجلة الأدبية هى الحفاظ على استقلال الأدب وتنزهه عن الغرض ، والكشف – فى الوقت ذاته – عن علاقات الأدب لا بالحياة – باعتبارها نقيضا للأدب – وإنما بكل الأنشطة الأخرى التى هى – إلى جانب الأدب – مكونات الحياة .

(نشرت فى مجلة ذا كرايتريون –يوليو ١٩٢٣)

[بيرون]

(١٩٢٣)

لم يعش مستر كر حتى يصحح تجارب هذه المقالة وقد تبعنا مخطوطه بإخلاص باستثناء تغيير المقتطفات التى من الواضح أنه كان يوردها من الذاكرة بحيث تتفق مع نص بيرون المتعارف عليه .

(نشرت فى مجلة ذاكرايتريون أكتوبر ١٩٢٣ (بتوقيع المحرر)

ملاحظات

(١٩٢٣)

(نشرت فى مجلة ذاكريتريون أكتوبر ١٩٢٣)

الكلاسيات فى فرنسا وفى إنجلترا

سوف يعاد إدخال اللغتين اللاتينية واليونانية فى التعليم العالى بفرنسا ولسنا نعدم مفسرين يؤكدون لنا أن هذا ولا ريب أمر ممتاز للفرنسيين . أما فى إنجلترا فيقال لنا ، وسيظل يقال : إن مثل هذه الخطوة خليقة أن تكون خطوة إلى الوراء ، وقيدا صناعيا وعائقا للتقدم الليبرالى . وهم يشرحون الفرق . فالفرنسيون « لاتين » والإنجليز سكسون أو – إن لم نتوخ الدقة المفرطة – « تيوتون » . ومثل هذه النظرية ليست سوى واحدة من النتائج السخيفة الكثيرة التى قد يفضى بنا إليها علم الأجناس البشرية الشعبى وفقه اللغة الشعبى وإن تصادف أن تكون واحدة من أكثر هذه السخافات ضررا . فلأن أغلب القباع الجذرى فى اللغة الفرنسية قد جاء غربيا من سكيثيا أو ما حولها ، يتعين على الفرنسيين أن يؤسسوا ثقافتهم على اللاتينية واليونانية ولا يتعين علينا ذلك . ولكن ما الذى يشترك فيه الفرنسيون مع بلاد اليونان (باستثناء ميناء على البحر الأوسط) ولا نشترك فيه ؟ وهل ترى الروح الفرنسية أقرب حقيقة إلى روما من روحنا ؟

بديهى أن كل الحضارات الأوربية معتمدة ، بدرجة متساوية ، على اليونان وروما – بقدر ما هى حضارات أساسا . ولو أننا كنا بالتأكيد وراء دائرة تأثير اليونان وروما ، ووسعنا أن ننتج حضارة مستقلة عنهما ، لكان خيرا وحسنا : إذ لا تحيز لدينا ضد الحضارات غير الأوربية . ولكنه ليكون من السخف ، بالنسبة لنا ، أن ننكر سلالتنا كما أنه من السخف بالنسبة للهند والصين أن تنبذا أدبهما القديم ، وتستظهرا فرجيل ، وتؤلفا أناشيد بندارية . وإنه لما يعادل ذلك سخفا أن ترتضى اللاتينية للفرنسى ، وتقلل من شأنها للإنجليزى ، فذلك أشبه بأن ترتضى السانسكريتية للبنغالى ، وتدينها للماراثى .

إن أولئك الذين يقللون من قيمة اللاتينية واليونانية يخفقون فى فهم ما يصنع حضارة . فإن ثلاثة أو أربعة روائيين عظماء لا يصنعون أدبا ، رغم أن الحرب والسلام

رواية بالغة العظمة بالتأكيد ولو أن كل شئ مشتق من روما سحب - كل شئ أخذناه من المجتمع النورماندى الفرنسي ، ومن الكنيسة ، ومن المذهب الإنساني ، ومن كل سبيل مباشر وغير مباشر - فما الذى سيبقى ؟ بضعة جذور وقشور تيوتونية . إن إنجلترا بلد « لاتينى » ، وإنه لا يجمل بنا أن نضطر إلى الذهاب إلى فرنسا من أجل لاتينيتنا بأكثر مما يجمل بنا أن نذهب إليها من أجل ما نطهوه ، بيد أنه منذ مائتى عام مضت لم يكن المطبخ الإنجليزى ، كالموسيقى الإنجليزية ، بالشئ المحتقر .

من " تعليق "

(١٩٢٤)

عمل ت . إ . هيوم :

يلوح أن كتاب « خواطر » (نشر : كيجان بول) الذى صدر بعد وفاة مؤلفه ت . إ . هيوم قد سقط مثل حجر فى قاع بحر الطباعة . فهذا الكتاب بمزاياه الفريدة لا يحتمل أن يلقى أدنى فهم من كاتب المراجعات العادى ، وهو بكل عيوبه - إذ إنه تخطيط لعمل كان يراد أداؤه ، وليس فلسفة مكتملة كتاب عظيم الدلالة . وعندما قتل هيوم فى الفلاندرز عام ١٩١٧ كان معروفا لدى أناس قلائل بأنه متحدث لامع وهاو لامع للميتافيزيقا ومؤلف اثنتين أو ثلاثة من أجمل القصائد القصيرة فى لغتنا - وهو فى هذا الكتاب يلوح بشيرا باتجاه ذهنى جديد ينبغى أن يكون هو ذهن القرن العشرين إذا أراد القرن العشرون أن يكون له ذهن خاص به . إن هيوم كلاسيكى ورجعى وثورى . وهو يقف على الطرف المقابل للذهن الانتخابى المتسامح الديمقراطى لنهاية القرن الماضى . وكتابته - ملاحظاته وخطوطه الخارجية الشذرية - هى كتابة فرد كان يرغب فى إرضاء ذاته قبل أن يأبه لأن يسحر جمهورا مثقفا .

هيوم والكلاسية :

إن هيوم شخصية متوحدة فى هذا البلد . وأقرب صلات له إنما هى بفرنسا : مع شارل موراس وألبير سورل وبير لاسير . وهيوم - بالمقارنة بهؤلاءالرجال - يعوزه النضج وبلا وجود ملموس . ولكنه كان يملك الميزة العظمى وهى الملكة الخلاقة . إن الضعف الذى عانت منه الحركة الكلاسية فى فرنسا هو أنها كانت نقدا أكثر منها خلقا ، وتستطيع هذه الحركة أن تدعى ملكية بول فاليرى ، ولكن تلك العبقرية الرواغة ، لن تسمح لنفسها بأن توضع فى فئة . وإنه لما يعادل ذلك إقناعا ، ومجلبة للشك ، أن تدعى ملكية جيمز جويس فى إنجلترا . وعن هذين الكاتبين يمكن أن يقال بنفس الدرجة من الإقناع إنهما ينتميان إلى عصر جديد وذلك أساسا بتمثيلهما - وربما اشتراكهما - على نحو كامل ، كل بطريقته الخاصة ، نهاية فترة سابقة . إن الكلاسية بمعنى من المعانى رجعية ولكنها ينبغى أن تكون ، بمعنى أعمق ، ثورية . إن العصر الكلاسيكى إنما يبلغ عندما تتعدل العقيدة القطعية أو أيديولوجية النقاد بالاتصال بالكتابة الخلاقة ، وعندما يتخلل الكتاب الخلاقون بالعقيدة القطعية الجديدة إلى الحد الذى نصل معه إلى حالة من التوازن .

ذلك أن المقصود باللحظة الكلاسية فى الأدب هو بالتأكيد لحظة سكون ، عندما يجد الدافع الخلاق شكلا يرضى خير ذكاء فى عصره وهى لحظة تنتج نمطا .

المطابع الجامعية

أدت المطابع الجامعية قدرا كبيرا من العمل المفيد ، إلى جانب طباعة عدد من الكتب كان من الممكن أن تظل متروكة لمصادفات النشر التجارى العشوائية وكذلك تركت قدرا كبيرا من العمل المفيد لم يؤد بعد ، ونعنى بذلك الطبعات الجديدة لنصوص صحيحة .

السيد برتراند رسل والثقافة

إن مستر برتراند رسل ، إذ يكتب فى عدد مارس من الـ « ديال » ، يعبر عن بعض آراء شائقة فى القرن التاسع عشر وفى رجال الثقافة :

« عندما ينظر المرء إلى القرن التاسع عشر فى منظور ، يتضح له أن العلم هو حقه الوحيد فى التبريز . لقد كان أدباؤه ، فى أغلب الأحيان ، من الدرجة الثانية ، وفلاسفته مغرقين فى العاطفة ، وفنانوه أدنى من فنانى عصور سابقة . لقد فرض العلم أشياء جديدة عليه بلا رحمة ، على حين حاول رجال « الثقافة » أن يحافظوا على الحماقات المنمقة القديمة وذلك بلفها فى ضبابة من الرومانسية المختلطة . وإلى أن تتصالح « الثقافة » مع العلم فستظل خارج التيار الرئيس للأحداث ، ضعيفة ومشاكسة ، تتنهد حسرة على الماضى . إن العالم الذى ظل العلم يصفه قد يكون مقززا ، ولكنه العالم الذى يتعين علينا أن نعيش فيه ، وهو يقضى بالعقم على كل من هم أصعب إرضاء من أن يلاحظوه » .

إن المرء ليصدمه ، على الفور ، صلف العلماء . فما من أديب خليق أن يدعى أنه يستطيع أن يجرف جانبا كل علم أى قرن من القرون ، بالأبهة التى ينحى بها مستر رسل أدب القرن التاسع عشر وفنه . ويلوح لنا أن الحقيقة هى بالضبط عكس ما يتضمنه قول المستر رسل . فرجل الأدب أو رجل « الثقافة » فى عصرنا الحالى يتأثر أكثر مما ينبغى ويرتاع أكثر من اللازم من المعرفة العلمية وقدرتها ، وقد هجرت أرستقراطية الثقافة عرشها أمام ديماجوجية العلم . وعلى ذلك فإن رياضيا مثل مستر رسل ، أو حتى مدعياً للسلطة العلمية دون أن يكون له إنجاز مستر رسل . يستطيع أن يقنع العامة فى شئون الرأى الأدبى بأسهل مما يستطيع الرجل ذو الكفاءة الحقيقية فى الأدب . إن الديمقراطية تظهر كلما فقد حكام الشعب الإيمان بحقهم فى الحكمة . ودعاوى العلماء إنما يدعمها جبن رجال الأدب .

والأكثر من ذلك هو أن المرء يستخلص من فقرة مستر رسل تعليقا منورا على قدرة العالم أن يفكر بوضوح خارج مجاله . ومن الغريب فى فقرة تبدأ بإشارة إلى فلوبير أن يتهم مستر رسل رجال الثقافة بأنهم يحاولون « المحافظة على الحماقات القديمة المنمقة بلفها فى غمامة من الرومانسية المختلطة » . وهذا أعجب نقد لفلوبير سمعنا عنه فى حياتنا . بديهى أن الثقافة نادرة على نحو متزايد ، وتمييز الثقافة من ضروب محاكاتها العديدة مهمة تتطلب براعة فنية . ومع ذلك فإن مستر رسل ، وهو فيلسوف عظيم ، قد قام هو نفسه بمساهمتين نواتى قيمة لا تقدر بثمن للثقافة ، هما كتاباه فلسفة لايبنتز و أصول الرياضيات . ومما يزيدنا أسفا أن يكون قد كون مثل هذا التصور السوقى للثقافة . ومما يرثى له أن تنتهى مقالة تحمل اسم مستر رسل بعبارة وحشية مسرفة فى العاطفية .

الموقر و . و . إنج وبيرون

بيد أن هجوما أكثر خداعا على الثقافة هو ذلك الذى قام به ، عند الكتابة عن ذكرى بيرون المئوية ، عميد كلية القديس بولس . إن العميد إنج يهاجم الثقافة من الداخل ، من طريق تقريرات عنيفة وغير موزونة عن الشئون الأدبية ، فى مقالاته العارضة بجريدة مسائية ، ربما كان العميد يشعر بأنه من اللازم أن ينزل بمستوى كتابته إلى قراء الصحف. وإذا كان الأمر كذلك ، فإنه مخطئ تماما . لأنه ما من شئ يكسب قط من النزول بالكتابة إلى أى مستوى . إن النزول بالكتابة هو ، فى ذاته ، تأكيد للتفوق ، ليس لأحد أن يدعيه ، والصحيفة موضوع الكلام يتصادف أنها واحدة من أحسن صحفنا المسائية . بيد أنها حتى لو لم تكن كذلك ، فإن جمهور قطار النفق يستحق غذاء أفضل قليلا من كاتب يفرض علمه ومركزه الكنسى الاحترام . فليست المسألة مقصورة على أن العميد إنج لا يقول عن بيرون أى شئ ذى جدة أو تشويق أو أنه يدلى بتقرير عن بيرون واضح أنه غير صادق : كتأكيده أن بيرون لم يكن ذا أذن [موسيقية] ، وهو ما تدحضه بدرجة كافية مقالة الراحل و . ب . كر فى عدد أكتوبر الماضى من الـ كرايتريون (المعيار) . فأهم من ذلك وأخطر على الثقافة هو عنف إهانات العميد إنج على أساس من الإشاعة . يقول العميد إنج : « إن شعراء نا ورسامينا المحدثين ، الذين ينظمون ما لا سبيل لتقطيعه عروضيا ، ويرسمون صورا أشبه بعمل طفل مكدر جدا ، يقال إنهم يزدرون ملتون ورفائيل » . وقد كان يخلق بالعميد إنج أن يعرف أسماء الفنانين الذين يزدرون ملتون ورفائيل ، والنواحى التى يزدرونهم فيها ، والأسباب التى تحدو بهم إلى ذلك . « إن الإحياء الرومانسى ، منذ مائة سنة خلت ، قد انتقص من قدر دريدن ويوب ، اللذين لم يستعيدا بعد منزلتهما . »

ومرة أخرى ، فإن العميد إنج قد تلقى معلومات خاطئة ولكن أكبر مركب من العنف والتحيز والجهل والخلط إنما يوجد فى الجملة التالية : « ولكنى أجرؤ على أن أخالف ، وأعتقد أن النحت الإغريقى جميل بصورة مطلقة ، على حين أن الفن التكعيبى بشع باطنيا وموضوعيا » . فإلى أى فترات النحت الإغريقى يشير العميد ؟ وما الذى يعنيه بالجمال المطلق ؟ وأى أعمال بعينها يدرجها تحت مصطلح تكعيبى ؟ بيد أنه ربما كان العميد إنج أحد رجال « الثقافة » الذين كان مستر رسل يفكر فيهم . ولئن كان الأمر كذلك ، فإننا نميل إلى أن نخفف من نقدنا لمستر رسل .

مس اثين سيلر

فى إحياء جمعية العنقاء لمسرحية « الزوجة الريفية » تفوق مستر باليول هولواى على نفسه فى دور مستر هورنر ، ولعبت مس إيزابل جينز – فى الدور الذى تحمل المسرحية اسمه – دورا صعبا بنجاح عظيم . بيد أنه فى غمرة انفجار الاستحسان الذى تلا ، يؤسفنا أن لم تتلق مس اثين سيلر التقدير الكافى على قيامها بأكثر أدوار التمثيل فى هذا العرض فردية . من المحتمل أن تكون مس سيلر هى أفتن ممثلة للملهاة بقيد الحياة فى إنجلترا اليوم : فشخصيتها تسيطر على المشهد كلما ظهرت . وقد لعبت دور ليدى فيدجت بنوع من العنف البارد ، وبحياد خالص لا يشوبه شئ ، يجعلها جديرة بالوقوف فى الصف الفائق الذى يشمل مارى لويد ونلى والاس ، ولمس سيلز أيضا موهبة فى التعبير والإيماء ، ويدان جميلتان تعرف كيف تستخدمهما ، وهى مزايا نادرة ، على نحو بالغ ، بين آداب السلوك المألوفة فى الضواحى ، كما تظهر على مسرح الملهاة .

الملك لير :

ولكن أجمل عرض فى تاريخ جمعية العنقاء كان عرض مسرحية « الملك لير » يقال عادة – وذلك ، فيما يفترض بسند من تشارلز لام – إن مسرحية « الملك لير » ليست مسرحية للتمثيل ، كأنما يمكن لأى مسرحية أن تكون أفضل عند القراءة منها عند التمثيل . والأقرب إلى الاحتمال ، إذا حكمنا من استجابة الجمهور ، أن مسرحية « الملك لير » عمل هائل القوة إلى الحد الذى يجرح المواطنين العاديين ، من كلا الجنسين ويشعرهم بالفضيحة .

(من مقالة نشرت فى مجلة ذا كرايتريون – ابريل ١٩٢٤ – بتوقيع كرايتيز)

من " تعليق "

(١٩٢٤)

أستاذ الشعر بجامعة أوكسفورد

تأخر الوقت بعض الشئ للتعليق على المحاضرة الافتتاحية التى ألقاها الأستاذ جارود فى ١٣ فبراير ، ولكن مناسبتها تبرر التعليق المرتد إلى الوراء لقد اختار مستر جارود لنفسه موضوعا صعبا : إذ اختار أن يعالج خصائص الشعر المعاصر . وأحجم مصيبا عن التمثيل ، من طريق استخدام الأسماء والمقتطفات ، لما يعنيه بـ « الشعر المعاصر » . لأن هذه الدقة كانت خليقة أن تثير الحسد ، وما كانت لتكون ملائمة . ومن ناحية أخرى ، فإن الكثير مما يقوله يفقد قيمته بسبب الحقيقة الماثلة فى أنه لا يكاد يكون هناك تقرير يمكن الادلاء به عن الشعر المعاصر ككل . فعلى المرء أولا أن يعرف الشعر المعاصر بقائمة للكتاب المعاصرين الذين يعتقد المرء أنهم شعراء ، وقد كان من المتعذر على الأستاذ جارود أن يفعل ذلك . وعلى ذلك فإننا نحار ، مثلا ، عندما يقول إنه « فى عصرنا ، أكثر مما هو الشأن فى أى عصر آخر ، يسهم الشعر ودرس الشعر فى صياغة المطالبة الجديدة والكبيرة بالحرية السياسية والخلقية » . فهذه خاصة لا يمكننا أن نطبقها .

بيد أنه عندما يتحول مستر جارود إلى ملاحظات أكثر عمومية أو أكثر تحددا ، فإنه يقول أشياء كثيرة من اللطيف أن يستمع إليها . إنه يوحى ، على سبيل التجربة ، بأن الشعر قد يمكن جعله أفضل ، وذلك بزيادة الانتباه إلى نظريته . وكل ما نريد أن نوحى به ، لقاء ذلك ، هو أنه كان يجمل به أن يجعل جملته أشد دوجماطيقية . إنه يزجى تحيات مستحقة وملائمة لماثيو أرنولد ولأرسطو ، وملاحظاته عن اشتقاق فلسفة وردزورث وكولردج وشلى من هارتلى ، هى – على وجه الدقة – من النوع الذى يجعل النقد التاريخى قيما .

ج . ع . ث

وزعت جمعية العلاقات الثقافية بين شعوب الكومنولث البريطانى واتحاد الجمهوريات السوفيتية الاشتراكية منشورا دوريا ، يدعو إلى عضويتها بالاشتراك وقدره خمسة شلنات فى السنة كحد أدنى . ويشرح المنشور أهداف الجمعية ، وهى أربعة :

١ – أن تجمع وتنشر المعلومات فى كلا البلدين عن تطورات العلم والتربية والتعليم والفلسفة والفن والأدب والحياة الاجتماعية والاقتصادية .

٢ – أن تنظم المحاضرات وتبادل المحاضرات والمؤتمرات والمعارض إلخ . . وأن ترتب نشر وترجمة المقالات والكتب .

٣ – أن تقدم فرصا للاتصال الاجتماعى .

٤ – أن تتخذ أى إجراء تعده مستحسنا لتنمية التقدم الثقافى والفنى لكلا الشعبين .

المطابع الجامعية :

فى عدد أبريل من « ذا كرايتريون » تقدمنا ببضعة اقتراحات لزيادة نفع المطابع الجامعية . ومنذ ذلك الحين تلقينا من مستر همفرى ميلفورد كتابا فى سلسلة عنوانها « متفرقات أوكسفورد » . ويتكون هذا الكتاب من قصائد مختارة للورد دى تابلى ، وهو شاعر فيكتورى ثانوى تستحق أعماله البقاء وإذا نقدنا هذه المتفرقات ككل ، أمكن للمرء أن يقول إنها متفرقة أكثر مما ينبغى ، وإنها تشتمل على بعض كتب يمكن الحصول عليها من أماكن أخرى بسهولة . ومهما يكن من أمر ، فان القسم الخاص بتاريخ الأدب والنقد شائق ، لأنه يشتمل على نسخة من نقد « جيفرى ، و « فولستاف » مورجان » . ونأمل أن يتسع هذا القسم ليشمل بعض نماذج من نقد القرنين السابع عشر والثامن عشر .

النقد :

ذلك أن النقاد الأوائل ، مهما تكن حدودهم ، كانوا يثبتون نظرتهم على الموضوع . وكان نقدهم نقداً أدبيا . وقد كان ثمة اتجاه متزايد ومخيف فى عصرنا ينزع بالنقد الأدبى إلى أن يكون شيئا آخر - أن يكون تعبيرا عن موقف « من الحياة » أو عن موقف من الدين أو عن موقف من المجتمع أو عن انفعالات إنسانية النزعة متنوعة . وثمة أيضا اتجاه ينزع بالنقد الأدبى إلى أن يتحول – تحت تأثير تشارلز لام الضار – إلى مقالة أدبية مهذبة . لابد من أن نميز بين هذه الاتجاهات الأدبية المتنوعة ، لأنه من الظلم أن نخلط بين مستر إدموند جوس ومستر سكواير وبين مستر ميدلتون مرى أو مستر كلتون بروك الراحل . ومن بين كل هذه الاتجاهات إلى محو الفروق ، فإن أخطرها هو الاتجاه إلى خلط الأدب بالدين – وهو اتجاه لا يمكن أن يؤتى ثمرة سوى الحط من قدر الأدب والقضاء على الدين . وهذه الهرطقة الخاصة قد عالجها حديثا ، على نحو بالغ الاقتدار ، مسيو جاك ريفيير فى مقالة بالـ « نوفيل ريفى فرانسيز » (المجلة الفرنسية الجديدة) عن أزمة مفهوم الأدب .

المطابع الخاصة :

علمنا بعظيم الأسف أن مطبعة الإيجوست قد كفت عن الوجود . ومن بين الأسباب التى ذكرت لإنهائها : تزايد عدد المطابع الخاصة الأخرى التى يمكنها أن تقوم بنفس ما كانت تقوم به من خدمات ولكن نهاية مطبعة الإيجوست تستحق ما هو أكثر من تعليق عابر . فقد أدت خدمة هى من وظائف المطبعة الخاصة . لقد مكنت من نشر أعمال كتاب كانوا غير معروفين آنذاك ، وما كان من الممكن قط أن تقبلها دور النشر الأكبر . لقد كانت مطبعة الإيجوست هى التى نشرت رواية جيمز جويس « صورة فنان شاب » ، ومن بين الممتلكات التى تنقلها مطبعة الإيجوست الآن كل أعمال مستر جويس ، باستثناء « يوليسيز » . وفى قائمتها القصيرة أدرجت كتب لوندام لويس وإزرا باوند وميريان مور وهـ . د . و « سلسلة ترجمات الشعراء » التى كان يشرف عليها مستر ريتشارد ألدنجتون . وقد أدت مطبعة الايجوست – بحياد وتواضع كاملين – خدمات للأدب لا تتناسب البتة مع رأس مالها ووضعها .

جمعية العنقاء :

ختمت جمعية العنقاء موسما لامعا بعرض لمسرحية « الأعزب العجوز » . وهذه المسرحية وإن تكن فيها لحظات من الحوار اللامع مملة وسيئة التركيب فى أغلب أجزائها ، ومع ذلك فإنه ما دام كل امرئ قد شاهد مسرحية « حال الدنيا » فقد كان من الخدمات المفيدة أن يدرج فى برنامج هذا العام نموذج من كونجريف .

(من مقالة نشرت فى مجلة ذا كرايتريون – يوليو ١٩٢٤ – بتوقيع كرايتيز)

كتب ربع السنة

(١٩٢٤)

(نشرت في مجلة ذا كرايتريون يوليو ١٩٢٤)

نمو الحضارة – تأليف و ج برى (ماجستير فى الآداب) (مثوين آند كمبانى ليمتد) .

أصل السحر والدين : تأليف و ج برى (ماجستير فى الآداب) (ميثوين آند كمباني ليمتد) وثمن كل من الكتابين : ٦ شلن .

إن النظريات الحديثة التى أذاعها الأستاذ إليوت سميث وتلميذه مستر ج برى ذات تشويق وأهمية لكل دارس أو ممارس للفنون ، كما ينبغى – بالتأكيد أن تكون كذلك لكل امرئ يوجه أى اهتمام إلى تاريخ الجنس البشرى ومستقبله . وفى هذين الكتابين قدم مستر برى تقريرا وجيزا لنظريتين أساسيتين وعدة نظريات عارضة . إن دعاواه الرئيسية اثنتان : إن كل الثقافة الإنسانية فى كل أنحاء الأرض مشتقة من ثقافة المصريين ، وأن الحرب تطور حديث نسبيا راجع إلى أنشطة أجناس محاربة معينة متميزة بوضوح عن الأجناس المنتجة والفنية . لم تقدم الأجناس المحاربة اسهامات أصيلة فى الحضارة . وهى مسئولة عن تدمير كل حضارة قديمة اختفت . ومن الواضح أن كلا هاتين النظريتين مثير للخلاف بدرجة عالية ، وأنه ليس لأحد . إلا إذا كان متخصصا ، أن يحكم بسلامة حجج مستر برى . أما المراقب العادى ، فيلوح له أن كلا من هاتين النظريتين مستقلة عن صاحبتها ، وأن النظرية الأولى ، نظرية الأصول المصرية ، مدعمة خيرا من الأخرى ، ولكن الأمر قد لا يعدو أن يكون أن النظرية الأولى هى الأقل ثورية وبالتالى فهى أسهل قبولا .

من الواضح أن عمل المستر برى علم اجتماع قدر ما هو علم إنسان . ومعنى ذلك أن عمله ليس تراكما واصفًا للمادة ، على نحو ما نجد فى كتاب **الغصن الذهبى** ، قدر ما هو بناء لهذه المادة على شكل واجهة واحدة . ومن الممكن أن يصنف مع دور كايم وليفى بريل أكثر مما يصنف مع جيمز فريزر . ونحن نجد نظريته عن الانتشار الأصلى للنوع الإنسانى وتوزيع الثقافة أسرة على نحو بالغ . إن هجرات ما قبل التاريخ – فى رأى مستر برى – راجعة إلى البحث عن المواد الأساسية للحياة : وفى المثال الأول ،

الصوان وبدائله . وانتشار الثقافة التاريخية راجع إلى أبحاث المصرى من أجل مواد لحضارته الأكثر تعقيدا على نحو متزايد . وعلم الرى قد اكتشف على ضفاف النيل ، وأدخله فى مكان آخر المصريون ، ثم شعوب علمها المصريون إياه . ومن طريق عرض بارع للحقائق ، يتمكن مستر برى من أن يبين أن أول آثار فى إنجلترا إنما هى آثار مستعمرات للمصريين ، أو تلاميذتهم الفينيقيين . وقد كان واحد أو آخر من هذين الشعبين هو الذى أدخل إلى بريطانيا بناء الآثار من حجر الميجاليت . وبالمثل ، يورد مستر برى أسبابا أكثر من مقنعة للاعتقاد بأن حضارات المحيط الهادى ، وأمريكا الوسطى والجنوبية ، كانت راجعة مباشرة إلى حملات بحرية للمصريين ، أو شعوب متنوعة لقنت فنون مصر وعلومها .

إنه لمحال أن نتقدم إلى كل متضمنات هذه الدراسة الجذابة . بيد أن ثمة نقطة واحدة ذات نتائج شائقة للفن . فقد تطورت الفنون عرضا إلى البحث عن موضوعات ذات خصائص طلسمية . فالمصرى الذى صاغ الذهب لأول مرة على شكل صدفة ، والكريتى الذى صمم أخطبوطا على خزفه ، والهندى الذى علق قلادة من أسنان الدب حول عنقه ، لم يكونوا يرمون إلى الزينة فى المحل الأول ، وإنما يستصرخون عون تمائم مانحة الحياة . ولنا أن نتساءل : عند أى نقطة تغدو محاولة تصميم وخلق موضوع لأجل الجمال محاولة واعية ؟ وعند أى نقطة فى الحضارة تنشأ أى تفرقة واعية بين النفع العملى أو السحرى والجمال الاستاطيقى ؟ هذه أسئلة لا يسألها أو يجيب عنها مستر برى . ولكن من المؤكد أن التفرقة تؤذن بتغير فى العقل الإنسانى ذى أهمية أساسية . وثمة سؤال آخر يجمل بنا أن نشعر أننا مدفوعون إلى طرحه هو : أمن الممكن والمبرر للفن ، أى خلق الموضوعات الجميلة ، والأدب أن يبقى ، على نحو غير محدد ، بدون أهدافه البدائية ؟ وهل من الممكن للموضوع الجمالى أن يكون موضوعا مباشرا للانتباه ؟ ليست هذه سوى نماذج قليلة من الأسئلة التى يوحى بها عمل مستر برى الذى يفرض علينا انتباها أكثر – فيما أظن – من عمل فلاسفة تجريديين للتاريخ كأوتو شبنجلر .

من " تعليق "

(١٩٢٤)

جوزيف كونراد

ما من دورية تجهر بأنها مكرسة للأدب يمكنها أن تهمل الانضمام إلى الأسف العام على وفاة كاتب كان بلا نزاع روائيا عظيما وكان يملك التواضع والعقيدة اللذين يخلق بالكاتب العظيم أن يملكهما . إن صيت كونراد مضمون كصيت أى كاتب فى عصره : والتحليل النقدى قد يكيف ، ولكنه لن يقلل ، منه . وهو الآن موضوع دائم للدرس النقدى . والمقالة المنشورة في هذا العدد من « ذا كرايتريون » بقلم مستر شاند – وقد كتبت وقبلت للنشر بينما كان كونراد ما زال بقيد الحياة – سوف يليها ، فى الوقت المناسب ، مقالات أخرى تدرس الأوجه المتنوعة لعمل الروائى .

فرانسيس هربرت برادلى

إن من يقللون من أهمية أوكسفورد فى العالم الحديث ، يجمل بهم أن يترددوا أمام أسماء أرنولد ونيومان وباتر وبرادلى . لم يكن لأحد من هؤلاء الكتاب ، وما كان ليكون لهم ، الجماهيرية العجيبة والتأثير الواضح لمؤلف « الحائك تعاد حياكته » Sartor Resartus ، أو ممالك هذا العالم التى آلت إلى مستر هـ . ج . ولز ومستر برنارد شو . لقد كانوا يعملون وهم مغمورون نسبيا ، أو فى ظل اليقين الخداع الذى يجلبه نجاح معتدل . ومع الذوبان التدريجى لأفكار القرن التاسع عشر ومثله العليا ، فإن أسماءهم من بين الأسماء التى تحمل أكبر وعد بالقوة فى المستقبل

إن فرانسيس هربرت برادلى قد توفى : ولا ريب فى أن معاصرينا سيسجلون هذه الحقيقة باحترام ، باعتبار وفاته وفاة لآخر من بقى من جنس الميتافيزيقيين الأكاديمين ، وسيبادرون إلى مناقشة أحدث جديد فى العلم . وليست منجزاته فى عصره هى التى تجعلنى راغبا فى تكريم برادلى ، ولا حتى كونه الرجل الذى حطم سلطة ميل أو الرجل الذى أعاد إلى بريطانيا مكانتها بين الفلاسفة . وإنما أنا مشغول بالمستقبل . ربما كانت القوة المخزونة لفلسفة برادلى تكمن هنا : إن فلسفته ، مع كل دينها الظاهرى لهيجل ، غير متأثرة تماما بالانحرافات الانفعالية التى تجعل من الميتافيزيقا الألمانية مسخا . إن فلسفته إنجليزية ، ولكن بأسلوب مختلف عن أسلوب

مدرسة كامبردج اللامعة ، التى تجرى على تقليد لوك وهيوم وروسو والعقلانيين الفرنسيين . لقد كان برادلى دارسا وزميلا فى الكلية الشهيرة لفيلسوف مدرسى وسيط عظيم : وهذه مجرد حكاية ، ولكن من الحق أن فلسفته تحتفظ ببعض من العذوبة والضياء اللذين نجدهما لدى فلاسفة العصور الوسطى المدرسيين . ومن ذا الذى يستطيع أن يقول إن فلسفته لا تستمد بعضا من فضيلتها من عبقرية المكان الذى ترتبط به ؟

قلة من الناس من سوف يتجشم مشقة دراسة الفن الكامل لأسلوب برادلى ، وهو أفتن أسلوب فلسفى فى لغتنا ، حيث يحتفظ الذكاء الماضى والشعور الحار بتوزان كلاسيكى . لن يفعل ذلك إلا من يسلمون سنوات صبورا لفهم معناه . بيد أنه على هذه القلة من الأحياء ومن لم يولدوا بعد سواء بسواء ، ستمارس كتاباته تلك العملية الغامضة والكاملة التى لا تحور قسما من الفكر فقط ، وإنما النغمة العقلية والوجدانية لكينونتهم بأكملها . وهؤلاء ، فى جيل الأحياء ، قد جلبت لهم أنباء وفاته حزنا حميماً وخاصا .

وقبل أن يتوفى برادلى بفترة قصيرة ، تلقى وسام الجدارة . لقد كان واحدا من القلة القليلة التى يمكنها أن تخلع على ذلك الوسام من الامتياز أكثر مما يخلعه عليها ، وثمة ، فى هذه اللحظة ، خليفة واحد ممكن ، يمكن أن نقول عنه نفس الشئ ، وذلك هو السير جيمز جورج فريزر .

الرابطة البريطانية

حديثا نشرت الأحاديث التى ألقيت خلال هذا الصيف أمام اجتماعات الرابطة البريطانية لرقى العلم فى تورنتو . وتشكل هذه الأحاديث دائما وثيقة ذات أهمية عامة ، رغم أنه لا يكاد يتوقع من أى قارئ على غير علم بالموضوع أن يستمد كبير معرفة من مقالة بالغة الفنية كمقالة سير و . هـ . براج عن تحليل البلور .

الشباب

تلقيت نسخة من دورية يمكنها – كأعمال الرابطة البريطانية – أن تقدم تزجية الوقت ونفعاً على السواء ، وإن لاحظت – مع الأسف – أنه ينتظر أن يكون هذا هو آخر عدد منها . ويلوح أنها جهاز طائفة ، أو جمعية ، أو مجموعة من الطوائف ، أو الجمعيات ، تبتهج بكل الأنشطة الملائمة لفجر عصر ذهبى .

القديسة جان :

قد تكون الكيبوكيفت هي مايدعوه الأستاذ جابل « تجديد الحياة على مستوى أدنى من التعقد » إن « المهيمن » « الحق على عصرنا (مع « الثمن الحتمى لتناقص

التقدم ») هو مستر برنارد شو . والحق أن مستر شو يرمز إلى « الليبرالية العظمى للطبقة المتوسطة » (ولست أنقل الآن عن الأستاذ جامبل) « كما رآها دكتور نيومان ، وكما حطمت فى الحقيقة حركة أوكسفورد) . لقد دعيت مسرحية « القديسة جان » آية وإنى لميال إلى معارضة هذا الحكم والتصويت فى صالح مسرحية « الانسان والسوبر مان » ولكن من المحقق (إلا أن نكون مدينين بقدرتنا على التنبؤ إلى مضى الزمن وحده) أنه يلوح أن مسرحية « القديسة جان » تصور عقل مستر شو بأوضح ما يصوره أى شئ كتبه من قبل . ما من أحد يمكنه أن يمسك بناصية فكرة لا يؤمن بها على نحو أصلب ، أو يشرحها بإقناع أكبر مما يقدر عليه مستر شو . إنه يعالج كل فكرة على نحو شديد البراعة ، إلى الحد الذى يعمينا عندما نحاول أن نبحث عن الأفكار التى يعمل بها . والأفكار التى يعمل بها ، أهى أكثر من ثمالة الجهود الفيكتورية الكبيرة لدارون وهكسلى وكويدن ؟ لا ينبغى أن تخدعنا الحقيقة الماثلة فى أنه قد صدم أناسا كثيرين من الطراز الذى نقول إنه ينتمى إليه : لقد صدمهم ، لا لأن مبادئه الأولى كانت مختلفة أساسا ، وإنما لأنه كان أشطر كثيرا ، ولأن فكره كان أسرع ، ولأنه نظر فى ذات الاتجاه مسافة أبعد . وقد كانت العداوة التى أثارها هي عداوة البلادة للذكاء ومن ناحية أخرى لا يسعنا أن ننسى أن مستر شو كان المنبه الذهنى والبهجة الدرامية لعشرين سنة لم يكن فيها ما يكفى من هذين الأمرين : إن لندن تدين له بدين عشرين سنة . ومع ذلك فإن جان داركه ربما كانت أكبر تدنيس لحرمة كل الجانات لأنه بدلا من قديسة أو عاهرة الأساطير التى يعترض عليها ، قد أحالها إلى مصلحة عظيمة من الطبقة المتوسطة وإن مكانها لأعلى قليلا من مكان مسز بانكهر ست . لئن كان مستر شو فنانا ، فإن له أن يتأمل عمله بنشوة .

الباليه الروسى :

ابتداء من ٢٧ نوفمبر سيتمتع جمهور لندن بامتياز لا يقدر بثمن هو شهود موسم باليه دياجليف ، وسيتسنى له أن يشاهد مرة أخرى ليونيد ماسين وليديا لوبوكوفا فضلا عن عدة مكتسبات جديدة لأفتن باليه فى أوروبا

(من مقالة نشرت فى مجلة ذا كرايتريون – أكتوبر ١٩٢٤ – بتوقيع كرايتيز)

من « تعليق »

(١٩٢٥)

الباليه وسيرج دياجيليف

الباليه شكل من الفن له موروث يرجع إلى ثلاثمائة سنة خلت . وهذا الموروث قد أبقته حيا ونمته المدارس العظيمة للتدريب فى إيطاليا ثم فى روسيا . ومن بين أساتذة الرقص العظماء فى هذه القرون الثلاثة ، نجد أن الاسم الوحيد المعروف لجمهور اليوم – وحتى لجمهور بالغ الضآلة – هو اسم سشتى ، بيد أننا ندين بالباليه إلى المجهود المتصل ، والغفل عن التوقيع حقاً ، لرجال لاحصر لهم . وفى الوقت الحالى ، يلوح أن الباليه يعتمد ، كلية تقريبا ، على مستر دياجيليف . ثمة باليهات أخرى ، وهى أهل للتقدير . ولكن الباليهات الأخرى ، على قدر ما أعرف عنها ، تقصر جميعا عن واحدة أو أكثر من عدة متطلبات أساسية ، والافتقار إلى أى من هذه الأساسيات ، معناه – بالنسبة للباليه – العجز عن مواصلة الموروث . إن كمال الشكل الجسمانى والتدريب الفنى أمر أساسى ، ومساعدة الراقصين ذوى العبقرية ، غير العادية ،أمر أساسى ، وتعاون نفس الفرقة عبر فترة طويلة من الزمن أمر أساسى ، ووجود مصمم رقصات لامع أمر أساسى ، والمخرج أمر أساسى .

عودة ماثيو أرنولد :

نمت السنوات القليلة الأخيرة على إحياء للاهتمام بأعمال ماثيو أرنولد النثرية ، وهو اهتمام أكثر نقدية وحصافة – فيما أعتقد – من التقدير الأكاديمى لأرنولد كناقد أدبى ، وهو الذى كان سائدا منذ حوالى عشرين عاما مضت . لقد لاح فى وقت من الأوقات أن أرنولد قد ضمن الخلود فى كتيبات الأدب ، وأن له مكان الناقد الإنجليزى النهائى ونحن ندرك الآن أن أرنولد لم يكن وافيا ولا شاملا بما يكفى لإحداث تغيرات جذرية فى القيم الأدبية : لقد فشل فى الصعود إلى الأصول الأولى ، وإن فكره ليفتقر إلى الحيوية المنطقية التى كان يتمتع بها أستاذه نيومان ، وذوقه متحيز من جراء معتقدات وتحيزات لم يجشم نفسه مشقة تشريحها إلى عناصرها . إن خير نقد أرنولد تصوير لآرائه الأخلاقية ، وهو يسهم فى تمييزه بين قيم وعلاقات مكونات الحياة الصالحة .

إن الدلالة الحقة لنثر أرنولد إنما تكشفها – على نحو حسن مختارات مستر سمر فيل [(١)] التى تشكل ١٨٥ صفحة من النصوص ، وألاحظ ، عند القراءة الأولى ، أن هناك نصا واحدا يؤسف لحذفه : هو القطعة الخاصة بأوكسفورد ، فى « الثقافة والفوضى » . أما الفقرة الأخرى المشهورة عن أوكسفورد (فى تصدير « مقالات فى النقد ») فقد أدرجت ، ولكن القطعة المحذوفة تظل أكثر إفصاحا عن أهمية أرنولد لوقتنا الحاضر . إننا لم نكسب معاركنا السياسية ، ولم نحقق نقاطنا الأساسية ، ولم نوقف تقدم خصومنا ، ولم نزحف مظفرين مع العالم الحديث ، ولكننا قد تركنا أثرنا – بصمت ، فى عقل البلاد ، وأعددنا تيارات من الشعور تمتص موقع خصومنا عندما يلوح أنهم قد كسبوه ، وتابعنا اتصالاتنا بالمستقبل .

هذا هو أرنولد القادر على أن يكون إلهاما دائما . إن « حزبه » بلا اسم ، وهو دائما وفى كل مكان وحتما بين الأقلية . ولو أنه عاش إلى اليوم لوجد السوقة والهمج أكثر مادية ، والملايين أكثر همجية واصطباغا بالطابع البروليتارى عما كانوا عليه فى عصره . إن أعظم انتصار لأرنولد وحوارييه ، وهو الانتصار الوحيد الممكن ، أن يستمروا فى « متابعة الاتصالات » بالمستقبل والماضى .

نور من الشرق

وإزاء أرنولد وحزبه قد بزغ فى الشرق نبى جديد من أنبياء الثقافة . ومن وجهة نظر دورية مثل « ذا كرايتريون » ، فإن الكثير مما قيل وكتب فى تجريح روسيا السوفيتية والدفاع عنها ثانوى الأهمية . وليس معنى ذلك أنه من الممكن ، أو حتى من الصواب ، لأى فرد أن ينظر إلى مثل هذه المسائل من وجهة نظر الذكاء الخالص فقط ، ولكن من الخير أن ننظر إليها جميعا من وجهة النظر تلك بين حين وآخر . وعلى ذلك فإن أى شخص على ذكر من « الثقافة » أساسا خليق أن يدرك أن ثمة ، وقد كان هناك ، ثقافات متنوعة ، وإن الفرق بين ثقافتنا وثقافة أجنبية أمر مختلف عن الفرق بين الثقافة والفوضى ، أو الثقافة والثقافة الزائفة . إننا قد لا نحب فكرة أكل لحوم البشر أو صيد الرؤوس ، ولكن كونها قد شكلت جزءا من شكل الثقافة فى ميلانيزيا متميز وقابل لأن يذاد عنه ، أمر لا جدال فيه . وعلى ذلك فقد كنت على أستعداد لأن أجد فى كتاب مستر تروتسكى [(١)] عرضا لثقافة منفرة لاتجاهى الخاص ، ولكنى أملت أن يكون متميزا وشائقا . إن ثورة تحدث على مثل هذا المسرح الرحيب بين شعب مثير للخيال

(١) مختارات من نثر ماثيو أرنولد ، تحرير د C سمرفيل (ماجستير فى الآداب ،) مثوين، ٢ شلنات ، ٦ بنسات

عنيف رومانسى وتتضمن مثل هذه الفوضى والجشع والقتل والتضور جوعا والوباء خليقة أن يكون لديها ما يعوض هذا الثمن : ثقافة جديدة مروعة على أسوأ تقدير ولكنها جذابة على أية حال ومثل هذه الجائحة مبررة إذا أنتجت شيئا جديدا حقيقة :

واحة من الرعب فى صحراء من الملل .

un oasis d' horreur dans un desert d,ennui

(من مقالة نشرت فى مجلة ذاكريتريون)

يناير ١٩٢٥ – بتوقيع كرايتيز

من « فى الأمسية »

(١٩٢٥)

[من محاورة نشرت فى مجلة «ذاكريتريون» يناير ١٩٢٥]

محاورة

« كعكات » هكذا تعجب هوراس ، إذ ناولته روز الطبق .

« آه كعكات » ، تمتم ألكزاندر .

وقالت أجاثا بطيش « لابد من أن آخذ واحدة . لست آبه لما سيحدث » .

وعصروا عصير الليمون على كعكاتهم وغطوها بالسكر وطوى هوراس كعكته فى لفة أنيقة ، وشرع يأكل منها بتلذذ . وبارحت روز الغرفة ، وهى تبدو مبتهجة وراضية . لقد كانت الكعكات فكرتها – وفكرت « إنها تغيير لطيف لهم » .

قالت أجاثا وهى تواصل مناقشة نابعة من زيارتها للبيت الريفى وكانت المناقشة قد بدأت قبل وصول الكعكات . « إن ما أريد أن أعرفه يا ألكسندر (هو أين يحفظون نقودهم . إنها لا يمكن أن تكون فى هذا البلد وإلا ما حاولوا القيام بثورة »

(١) مشكلات الحياة . تأليف ل تروتسكى . مثيوين ، ٢ شلن ٦ بنسات

من « تعليق »

(١٩٢٥)

يؤسفنا أن لم يتمكن مستر ت . س . إليوت ، نظرا لمرض شديد ، من إعداد مقالته عن « جانب مهمل من جورج تشابمان » لهذا العدد ، وكذلك مراجعة لكتاب « المسرح السانسكريتى » للأستاذ أ . ب كيث ، ومراجعته لكتاب « ملهاة عصر رجوع الملكية » لبونامى دوبريه .

دراسة اللغة اليونانية

إن ناظر مدرسة إيتون ، إذ يكتب عن « مدح اللغة اليونانية » فى « ذى إيفننج ستاندرد » قد وضع فى عمودين الحجج المألوفة عند تأييد دراسة اللغة اليونانية . إن أى حجة مؤيدة لدراسة اللغة اليونانية حجة طيبة - رغم أنه مما يؤسف له أنه قد بدا لدكتور النتن أن يدعم قضيته بإيراد بعض تعميمات طنانة للأستاذ جلبرت مرى - ولا اعتراض لنا على تلك الواردة فى مقالة « مدح اللغة اليونانية » ومهما يكن من أمر ، فإنه ليكون من الخير أن يشرح أنصار اللغة اليونانية ، أحيانا ، أفضل الأسباب فضلا عن تلك التى يحتمل أن تقنع الجمهور الحديث . وهذه الأسباب الأخيرة هى تلك المرتبطة بالتصور الرومانسى الذى أطلق عليه مستر فردريك هاننج اسم « هيلاس » وتشمل التأكيدات المشكوك فيها القائلة إن اللغة اليونانية هى « أعظم اللغات » وإن الأدب اليونانى « أعظم الاداب » : تأكيدات مشكوك فيها لأنه ليس ثمة من يملك مقاييس مثل هذا الحكم المقارن .

سجل قصاصات مستر سينتسبرى الأخير

إن ظهور كتاب جديد [1] لجورج سينتسبرى هو الآن مناسبة كلمة للتحرير ، أكثر منها كلمة نقدية ذلك أن قراء مستر سينتسبرى يشبهون قراء أناتول فرانس فى هذا الصدد : إنهم يستقبلون ، ببهجة متساوية ، كل ما يكتبه . إن عمل جورج سينتسبرى ،

(١) سجل قصاصات أخير تأليف جورج سينتسبرى (ماكميلان) ٧ شلنات ٦ بنسات

حتى عندما يكتب عن كوينتيليان أو سكاليجر ، بالغ الاتسام بالطابع الشخصي : ويخيل إلى أن كثيرا من الأشخاص الذين لا يقاسمونه وجهة نظره العامة يجدون كتاباته – ولابد – منفرة . إنه فى اهتماماته الأدبية وفى آرائه السياسية وفي أنواقه المطبخية ، ممثل موروث رهيف . ولست متأكدا من أن هذه الشخصية ليست رصيدا عظيما لانجلترا كما كانت شخصية أناتول فرانس لبلاده ، . بيد أن خدمات مستر سينتسبرى ليست من النوع الذى كثيرا ما يميزه ، أو يقدره ، الاعتراف الرسمى .

سير جيمز فريزر ووسام الجدارة

عند تسجيل وفاة فرانسيس هربرت برادلى ، عبرت عن أملى أن يكون خليفته فى وسام الجدارة هو سير جيمز فريزر . وقد تحقق هذا الأمل . وإنه لمن المرضى أن يخلف أعظم ممثل فى عصره لعقل أوكسفورد ، أعظم ممثل لعقل كيمبردج . وليس من الممكن بعد تقدير أثر فريزر فى جيلنا على وجه الدقة ، ولكنه قابل للمقارنة بأثر رينان ، وربما كان أدوم من أثر سيجموند فرويد .

مس ميريان مور

منحت معاصرتنا « ذا ديال » (المزولة) جائزتها السنوية للأدب ، عن عدل ، لمس ميريان مور . وفى الفيض الباعث على الغم من النظم المتصنع والمغرق فى الخيال الذى ظل ينصب فى أمريكا ، أثناء السنوات العشر الماضية ، يبقى شعرمس مور ، « تستطيع الموجة أن تمر عليه إذا شاءت » إنها واحدة من القلائل الذين اكتشفوا إيقاعا أصيلا – فى عصر نجد فيه أن نقص الإيقاع هو أبرز أوجه فشل النظم الانجليزى والأمريكى على السواء . لقد وجدت إيقاع نظم جديدا للعبارة المنطوقة . إن عمل مس مور ذو أهمية دولية . وسيكون كتابها [1] موضوع مراجعة فى عدد تال .

إغلاق المسارح أمام المسرحيات الأجنبية

اقترح سيد يكتب فى مجلة شهرية معاصرة أن تفرض ضريبة على المسرحيات المستوردة وليس من الواضح تماما إذا كان يعنى هذا جديا ، أم أنه لا يعدو أن يكون قد وقع على هذه الفكرة كمدخل جذاب إلى دعواه إن لدينا مسرحيات أجنبية أكثر مما ينبغى وإن هذه المسرحيات كثيرا ما تكون أسوأ من منتجاتنا المحلية .

(١) ملاحظات تأليف ميريان مور (ذا ديال ، نيويورك) ٢ دولار

إذ يذهب هذا العدد من « ذا كرايتريون » إلى المطبعة ، علمنا - مع عظيم الأسف - بوفاة جاك ريفيير ، رئيس تحرير المجلة الفرنسية الجديدة »

Nouvelle Revue Francaise

وأحد المسهمين فى الكتابة لـ « ذا كرايتريون » ، عن تسعة وثلاثين عاما . إن وفاة هذا المحرر البارز الذى غدا يعرف أيضاً بأنه واحد من أحذق نقاد الأدب وأنفذهم ، خسارة جدية للأدب الفرنسى والدولى . والخسارة أعظم لمن عرفوا جانبيته الشخصية وحماسه .

[من مقالة نشرت فى مجلة ذا كرايتريون - أبريل ١٩٢٥ - بتوقيع كرايتيز]

من " الباليه "

(١٩٢٥)

[من مقالة نشرت فى مجلة ذا كرايتريون أبريل ١٩٢٥]

الرقص :

مسح تاريخى للرقص فى أوروبا . تأليف المرحوم سيسيل ج . شارب (مؤسس جمعية الرقص الشعبى الإنجليزى) و أ . ب . . أوبيه . هالتون وترسكوت سميث ، ٣٠ شلنا .

مدراس : أوضاع اليد الشعائرية لكهنة بوذا وكهنة شيفا . تأليف تيرا دى كلين . مع مقدمة بقلم أ . ج . د. كامبل (القسم الهندى من متحف فيكتوريا وألبرت) مع ستين لوحة بحجم الصفحة . كيجان بول ، ١٥ شلنا) .

كان المغفور له سيسيل شارب دارسا أدى عدة خدمات للمواويل الانجليزية والرقص الانجليزى والموسيقى الانجليزية . وإنه ليسرنا أن نلاحظ أن هذا الكتاب – الذى هو ، بمعنى من المعانى ، تنكار له – قد أخرج على نحو ما يجمل بهذا النوع من الكتب . لقد أدى مستر أوبيه عمله جيدا ، ونفذ خطة مستر شارب بإدخال عدد من الرسوم التوضيحية عظيمة التشويق فى تاريخ الرقص ، وقد أخرجها الناشرون إخراجا جميلا . إن نص سيسيل شارب يجعلنا نعجب بلوذعيته ، ونأسف لموته قبل الأوان . وقد كان ينبغى أن يكون كتابه أطول بكثير . ورغم قصره ، فإنه يبين نتيجة سنوات من الدراسة .

بيدانه بالنسبة لـ « التأسيس » – تأسيس باليه جديد على طقس ميت – فتلك مسألة مختلفة . إذ أي قيمة يمكن أن تكون ل « إحياء » رقصة السيف ، غير أن تكون بديلا – فى أصائل السبت – للتنس وتنس الريشة ، عند الشبان النشطين فى الضواحي ذات الحدائق ؟ ذلك أنك لا تستطيع أن تحيى طقسا ، دون إحياء الإيمان . وأنت تستطيع أن تواصل طقسا بعد موت الإيمان فليست هذا قطعة « حلوة » واعية من علم الآثار – ولكنك لا تستطيع أن تحييه أما مسألة ما ينبغى أن « يقوم عليه » باليه المستقبل ، فذاك ما ينبغى أن يُحتفظ به لكلمة أخرى .

من "فكرة مجلة أدبية"

(١٩٢٦)

إن الأدب الخالص سراب إحساسى . سلم ببقايا فكرة وستجد أنها قد تحولت .

وعلى ذلك ينبغى علينا أن نتناول التصور الغامض ، وإن يكن كافياً تماماً ، للأدب على أنه التعبير الجميل عن إحساس وإدراك معينين ، ووجدان عام ، وأفكار لا شخصية ، على أنه مجرد مركز منه نتحرك .

* * *

أعتقد أن الاتجاه الحديث إنما يجنح إلى شئ نستطيع – فى غياب اسم أفضل – أن ندعوه بالكلاسية . وأنا أستخدم هذا الاصطلاح ببعض التردد ، لأنه لا يعدو أن يكون من قبيل قياس التمثيل · وعلينا أن نتقى ، بحذر ، قياس الفن والعقل الأحياء بقوانين النظام الميتة . إن الفن يعكس الوضع الزائل للنفس كما يعكس الباقى ، ونحن لا نستطيع أن نقيس الحاضر كلية بما كانه الماضى ، أو بما نخال أن المستقبل يجب أن يكون عليه . ومع ذلك فثمة اتجاه – يمكن رؤيته حتى فى الفن – نحو تصور للعقل أعلى وأوضح ، وضبط للانفعالات بواسطة العقل أشد صرامة ورصانة . ولئن دنا هذا من المثل الأعلى الاغريقى أو حتى أوحى به ، لكان ذلك أمراً طيباً · ولكن من المحتم أن يجئ مختلفاً جداً . وسأذكر بضعة كتب ، ليست كلها بالغة الحداثة ، تمثل لذهنى هذا الاتجاه .

«تأملات عن العنف» Réflexions sur la violence لجورج سوريل ، « مستقبل الذكاء » L'avenir de l'intelligence لشارل موراس ، « بلفجور » Bélphégor لجوليان بندا ، « تأملات » تأليف ت . إ . هيوم ، « تأملات عن الذكاء » Réflexions sur l'intelligence لجاك ماريتان ، « **الديمقراطية والقيادة** » لإرفنج بابيت .

وأى شخص على معرفة باثنين أو أكثر من هذه الكتب خليق بأن يفهم استخدامى لكلمة «اتجاه» لأن النظريات ووجهات النظر تختلف اختلافاً بالغاً . وإزاء هذه المجموعة من الكتب ، سأضع مجموعة أخرى من الكتب ، أكثر عرضية حقاً ، ولكننا قد تلقيناها جميعاً حديثاً ، وهى تمثل لذهنى ذلك الجزء من الحاضر الذى هو ميت فعلا :

« أبو كريستينا ألبرتا » تأليف هـ . ج . ويلز ، «القديسة جان[*]» .

لبرنارد شو ، «ما أومن به » ** لبرتراند رسل (ويؤسفني أن أدرج هنا اسم مستر رسل الذي كان عقله خليقاً أن يبلغ الطبقة الأولى ، حتى في القرن الثالث عشر ، بيد أنه عندما يتخطى حدود الفلسفة الرياضية ، كثيراً ما تكون رحلاته بمثابة هبوط) . وبين هؤلاء الكتاب ثمة اختلافات كثيرة وعظيمة ، كما أن ثمة اختلافات بين أولئك الكتاب الآخرين . وإن لهم جميعاً لحظات من الجودة : ففي أحد المقاطع من روايته ، ينزلني مستر ولز من الابتذال إلى الجدية العالية . وفي موضعين ، إن لم يكن أكثر ، من سلسلته الطويلة من المسرحيات ، يكشف مستر شو عن ذاته باعتباره فنانا اعتقل نموه في سن البلوغ . ولكنهم جميعا يعتنقون ديانات هاوية غريبة تقوم ، فيما يظهر ، على بيولوجيا هاوية أو مستهلكة ، وعلى كتاب «طريق كل البشر» . وهم يكشفون عن نكاء واقع تحت رحمة الانفعال . حقا أن لهم جميعا إيمانهم . وليس لنا أن نسخر من إيمان من ولدوا ونشئوا تحت ظروف مختلفة عن ظروفنا : قد تكون أصعب وقد تكون أسهل . بيد أنه ينبغي علينا أن نجد إيماننا الخاص حتى إذا وجدناه ناضلنا في سبيله إزاء كل إيمان آخر . وبهذا لن أحدث مزيداً من الضجيج عن الاتجاهات .

[من مقالة نشرت في مجلة **ذا نيو كرايتريون** – يناير ١٩٢٦]

** هذا الكتيب الجدير بالاعجاب ، وهو أكثر الكتب تشويقاً حتى الآن في سلسلة صغيرة سليطة (كيجان بول) ، بمثابة عقيدة كاملة للراديكالية المستميتة في البقاء . وهو يستحق انتباها كاملا ، ولكن التعليق الكافي عليه – كما هو الشأن مع سائر الكشوف الدوجماطيقية – خليق أن يربو في الحلول كثيراً على الوثيقة موضوع التعليق وهي بالغة الاختلاف عن ديانة مستر مدلتون مرعى التي أجدني عاجزاً تماماً عن فهمها .

(*) « ثمة كتابان جديدان عن مستر شو هما « أحاديث المائدة . ج . ب . شو » لأرتشيبولد هندرسون (تشابمان آند هول ، ٥ شلنات) و« شو » تأليف ج . س . كولينز (كيب ، ٥ شلنات) كان ينبغي مراجعتهما ، لولا نقص المكان . وليس لهما كبير قيمة ، ولكنهما يوضحان أن
l'on porte partout le cadavre de son grand - père.

كل أطفال الرب نبتت لهم أجنحة(*)

(١٩٢٦)

:

ظهرت هذه الكلمة عن مسرحية **كل أطفال الرب نبتت لهم أجنحة** لأول مرة فى مجلة **ذاكرايتريون** (أبريل ١٩٢٦) . وإنى لأود أن أوضح للقراء الحاليين أنى لم أكن ، فى تلك الفترة ، قد شاهدت أى مسرحية ليوجين أونيل على خشبة المسرح . ومنذ ذلك الحين اكتسبت أنا نفسى خبرة بالمسرح ، وإنى لأدرك أن المسرحية ينبغى الحكم عليها عند رؤيتها على خشبة المسرح ، مثلما ينبغى الحكم عليها عند قراءة نصها . وهذا يصدق بصفة خاصة - فيما إخال - على مسرحيات يوجين أونيل . ففى السنتين أو الثلاث سنوات الأخيرة رأيت له مسرحيات تؤدى هى : **رحلة نهار طويل إلى الليل** فى إخراجها اللندنى ، **ولمسة الشاعر** فى نيويورك . وإنى لأود أن أقول إنى أضع عمله فى مرتبة بالغة العلو بالتأكيد . ومسرحية **رحلة نهار طويل إلى الليل** تلوح لى واحدة من أكثر المسرحيات التى رأيتها تحريكا للمشاعر .

يتردد المرء فى إصدار حكم على مسرحية لم يرها على خشبة المسرح ، ولكن مسرحيات المستر أونيل - وخاصة المسرحية الأولى من بين هذه المسرحيات الثلاث - مشجعة على القراءة وبالغة التأثير حين تقرأ ، إلى الحد الذى نجد منه أن نشرها على شكل كتاب إنما هو أمر ينبغى الكتابة عنه[١] . وإنى أعتقد أنه فى أمريكا ، حيث أحرزت مسرحيات المستر أونيل نجاحاً ساحقاً ، يوضع هذا المؤلف على قدم المساواة مع بيراندلو - أو حتى يقدم على بيراندلو ، باعتباره باعث نهضة فى الدراما . ولست أستطيع أن أشارك الناس هذا الحماس للمستر أونيل أو للسنيور بيراندلو . أعلم أن بيراندلو أستاذ فى تكنيك المسرح ، حيث أنى قد رأيت واحدة أو اثنتين من مسرحياته . وأعتقد أن هذا أيضا ينطبق على أونيل ، بسبب التقدير الذى يتمتع به . ونحن عندما نقرأ **كل أطفال الرب نبتت لهم أجنحة** إنما نتوقف عند تصويره للممثلين الأساسيين فى مشاهدهما المتتابعة ، فى طفولتهما ، ومراهقتهما ، ونضجهما . ونحن نتساءل عما إذا

(*) نشرت فى مجلة ذا كرايتريون (أبريل ١٩٢٦) ثم أعيد نشرها فى كتاب « يوجين أونيل ومسرحياته - مسح لحياته وأعماله » .

(١) الكتاب موضوع المراجعة هو **كل أطفال الرب نبتت لهم أجنحة (مع رغبة تحت شجر الدردار وملتحمان)** لندن ، جوناثان كيب .

لم يكن من الحتم على المسرحية أن تتطاول بعض الشئ ، لافتقارها إلى الوحدة الناتج عن محاولتها تغطية مثل هذه الرقعة الزمنية . ولكن المستر أونيل قد أمسك بناصية « حبكة قوية » . وهو لا يفهم أحد أوجه « مشكلة الزنوج » فحسب وإنما ينجح أيضا فى إضفاء طابع عالمى على هذه المشكلة ، وفى تضمينها تطبيقات أوسع نطاقا . وهو فى هذا الصدد قد نجح أكثر من مؤلف عطيل فى تضمين مسرحيته شيئا أشد عالمية من مشكلة الجنس – فى تضمينها حقيقة المشكلة العالمية للاختلافات التى تولد مزيجا من الإعجاب والحب والازدراء ، مع ما يستتبعه ذلك من توتر . وهو ، فى عين الوقت ، لم ينحرف قط عن رسمه الدقيق لزنجى ممكن ، وإن نهاية مسرحيته لجليلة . والمسرحيتان الأخريان تتمان على نفس هذه المقدرة حين توضع موضع التطبيق ، ولكنهما – داخلياً – أقل من المسرحية المذكورة تشويقاً .

من « تعليق »

(١٩٢٦)

مستقبل الامبراطورية الرومانية

إن رئيساً للوزراء ، مثقلا بالعمل ومنهكا ، إذ يخاطب هيئة غير سياسية ، عن موضوع غير سياسى ، ليكون فى وضع صعب على نحو فريد . وما من شاغل حديث لذلك الموقع ، ربما إذا استثنينا إيرل أوكسفورد ، كان بوسعه أن ينشئ نموذجاً لمثل هذا النوع من الخطابة أدعى إلى الاعجاب من خطبة مستر بولدوين الحديثة أمام الجمعية الكلاسية . إن أى رئيس وزراء ، من أى حزب ، قد كان يسعده أن يلقى مثل هذا الخطاب فى نفس الظروف .

* * *

حرية الكلام

فى خطبة حديثة وبالغة التشويق ، أمام أكاديمية لسنج Lessing - Akademie فى برلين ، يلخص الهر ماكس شيلر الموقف الراهن فى كلمات يمكن أن نبسطها على النحو التالى :

« روسيا index librorum prohibitorum .

يظهر فيه كلا العهدين القديم والجديد والقرآن والتلمود وكل الفلسفات من طاليس إلى فختة . وما من كتاب تظهر فيه كلمة « الله » يسمح له بالمرور عبر الحدود . ولا يسمح إلا بالكتب ذات النفع المباشر من طبقة تكنيكية أو صحية أو اقتصادية . وكتب تولستوى فى فترته الأخيرة تحرق علنا .

[من مقالة نشرت فى مجلة **ذا نيو كرايتريون** – أبريل ١٩٢٦]

من « كتب ربع السنة »

مستر شو و « الفتاة » . السيد الموقر ج . م . رويرتسون . (ر . كوبدن – ساندرسون) ٥ شلنات .

من الحكم المستهلكة أنه ما من فلسفة تدحض قط ، ولكن كل الفلسفات تبلى . والحقيقة الماثلة فى أن عملة مستر شو تتدهور من حيث القيمة بثبات ، إذ يظهر منها المزيد فى سوق التداول ، واحتمال ألا تعود مقبولة البتة بعد عشر أو خمس عشرة سنة ، لا تكونان برهانا كافيا على أنها عملة رديئة . وإن الأشخاص الأكثر ذكاء بين من فقدوا الاهتمام بأى شئ يقوله مستر شو ، ليجمل بهم أن يسعدوا بمجئ برهان على أن مشاعرهم كانت مبررة . ولمثل هؤلاء الناس قد قدم مستر روبرتسون وثيقة بالغة القيمة .

[من مقالة نشرت فى ذا كرايتريون – أبريل ١٩٢٦]

من « تعليق »

(١٩٢٦)

جمعيات الأحد المسرحية

أثناء السنة أو السنتين الماضيتين ، ازداد عدد جمعيات العروض المسرحية من طريق الاكتتاب زيادة مدهشة . فإلى جانب جمعية خشبة المسرح ، ونسلها : جمعية العنقاء ، وجمعية المسرحية اليونانية ، هناك مسرح النهضة ، وجمعية الفيلم ، وعدة جمعيات لإخراج أعمال كتاب مسرحيين جدد أو غريبين .

* * *

مسرح قومى تربوى أكثر مما ينبغى

إن عدم رضانا عن المسرح « التجارى » المعاصر لا يمكن قط أن يهدئ منه أى عدد من الإحياءات والمستوردات والعروض الخاصة ، رغم إنه إذا أمكن تثبيت هذه الأشياء ، فقد تؤثر ، مع الوقت ، فى المسرح الجماهيرى : وقد أعان مسرح العنقاء على إعداد جمهور لمسرحية « حال الدنيا » .

الجمعيات الخاصة مرة أخرى

إنه لمن المستحيل فى مدينة كبيرة ، أن نحصل على شروط إقامة مسرح كمسرح مادر ماركت رغم إنه قد يكون من الممكن – ومن المرغوب فيه يقينا – أن نجعل مستر نجنت مونك يقدم على خشبة المسرح عروضا للجمعيات الموجودة فى لندن .

* * *

مسرح العنقاء

قام مسرح العنقاء ببعض أعمال بالغة الجمال ، تحت صعوبات كبيرة . وقد كان محدوداً فى مداه ، ومع وجود جمهور غير مؤكد ومتقلب ، اقتصر على تقديم مسرحيات – من الدراما الإليزابيثية وعصر رجوع الملكية ، كان الجمهور معدا لها إن قليلاً أو كثيراً . وعلى ذلك فقد كانت أعظم نجاحاته فى ميدان ملهاة عصر رجوع الملكية .

* * *

المسرح الحديث :

نشرت مجلة « ذا ليتل ريفيو » (المجلة الصغيرة) التى تصدر فى نيويورك ، عدداً مفيداً ، مع عدة صور فوتوغرافية ، مخصصاً لعرض مسرحي حديث . وهو يمثل المشاهد ويشرح مطامح عدة مخرجين معاصرين من الروس أساساً .

* * *

« فن أن يحكم المرء »

يمكن أن يضاف كتاب مستر لوندام لويس الجديد(*) إلى الكتب التى ذكرناها فى عدد يناير من الـ « نيو كرايتريون » باعتبارها دالة على اتجاه الفكر المعاصر . إنه كتاب ينبغى أن يعالج ببعض التفصيل فى عدد تال : وإنه ليتطلب كلا من تنويه التحرير ومراجعته . ولأغراض التحرير ، يكفى أن نلاحظ أن ملاحظات مستر لويس عن المجتمع المعاصر تجنح إلى نتائج شبيهة بتلك التى انتهى إليها نقاد من نوع بندا أو بابيت أو ماريتان ، وإن يكن مدخلهم بالغ الاختلاف . إن الفنان فى العالم الحديث ، كما أوضح أ . أ . ريتشاردز فى « ذا كرايتريون » يوليو ١٩٢٥ ، يعاق إعاقة ثقيلة على أنحاء لا يفهمها الجمهور . فهو يجد نفسه ، إذا كان رجلا ذا ذكاء ، عاجزاً عن أن يحقق فنه بما يرضيه ، وقد يدفع إلى فحص عناصر الموقف – سياسية أو اجتماعية أو فلسفية أو

(*) فن أن يحكم المرء لوندام لويس (تشاتو آند ويندس) ١٨ شلنا

دينية – التى تحبط جهده . وهو فى هذا السعى غير المريح يتهم بـ « إهمال فنه » . بيد أنه من المحتمل أن يكون بعض من أقوى المؤثرات فى فكر الجيل التالى هو مؤثرات الفنانين المطرودين .

[من مقالة نشرت فى مجلة ذا نيو كرايتريون – يونيو ١٩٢٦]

من « تعليق »

(١٩٢٦)

« نفـع » مستر كبلنج

فى السابع من يوليو ، تلقى مستر رديارد كبلنج (انظر جريدة «مورننج بوست» (بريد الصباح) – ٨ يوليو) «من يد إيرل بالفور الميدالية الذهبية للجمعية الملكية للأدب . وكانت المناسبة هى المأدبة التى تقيمها الجمعية بمناسبة مرور مائة سنة عليها ، وقد أقيمت فى مطعم الأمراء الجدد ببكاديلى . ورأسها لورد بالفور ، ويشمل الحاضرون ممثلين بارزين لعالم الفن والآداب» .

ويلوح أن كلمات مستر كبلنج فى تلك المناسبة تعكس كآبة معينة ، رغم أننا لا نستنتج شيئاً ، وسواء ما إذا كان مستر كبلنج قد وجدها مناسبة لارتفاع روحه المعنوية أو الهبوط فذاك ما لا نعلمه ، أما قارئ حديث الصحيفة فيجدها مناسبة لقول كلمة مؤيدة لمستر كبلنج ضد أى وصمة قد تلحق بمن يتلقى ميدالية ذهبية من يد إيرل بالفور . لقد كانت خطبته جيدة، وذات صلة فريدة بصيت مستر كبلنج ذاته . وكلماته عن سويفت جديرة بأن تتذكر :

« إن الرجل ذا الذكاء والقوة الغامرين ليمضى فى الحياة تلهبه سياط الخوف من الجنون ، وغضب روحه إذ تحارب عصراً فظاً . إنه يستهلك عقله وقلبه ومخه فى تلك المعركة ، ويستهلك نفسه ، ويفنى فى وحشة كاملة . ومن قلب كل عذابه يبقى كتاب واحد صغير – هو شهادته المروعة ضد رفاقه فى الجنس ، ويستخدم اليوم حكاية مبهجة للصغار ، تحت عنوان « رحلات جليفر » .

ويلوح محتملا أن قد كان مستر كبلنج يرجم بالظن عن احتمال أن يُتذكر أساساً بكتابه المسمى « كتاب الأدغال » (كحكاية للأطفال) أو « قصص هكذا » . وهو يلاحظ أن العالم لا يستخلص من القصة « إلا ذلك القدر من الحقيقة أو المتعة الذى يتطلبه لحظتها » . من الحق أن معنى العمل الفنى نسبى دائما إزاء العالم الذى يعيش فيه القارئ وإزاء حاجات القارئ ورغباته وتحيزاته ومعرفته وجهله . ولا يعدو هذا أن يكون منطبقاً على نحو أظهر على كاتب مثل مستر كبلنج هو – فى المحل الأول ، وباعترافه الشخصى – راو حكايات . إن نثر مستر كبلنج معرض لأن يتحفظ عليه القارئ المتفوق

بقوله إنه مجرد ريبورتاج لامع . إنه ريبورتاج ، وهو أحيانا – كما فى قصة « الربابنة الشجعان » – ريبورتاج غير ذى أهمية : وقد تمكن صيانو جلو ستر من أن يرصدوا بعض أشياء تعوزها الدقة فى ذلك الكتاب . بيد أن أعظم أستاذ للقصة القصيرة فى اللغة الانجليزية أكبر من أن يكون مجرد مخبر صحفى . لسنا نشير إلى تأثير مستر كبلنج فى الحياة السياسية أو الاجتماعية ، إلى ترويجه لفكرة الامبراطورية وإدخاله الهند والمستعمرات فى مجال وعى ساكن الضاحية اللندنية ، وهو عمل تابعه فيه بنشاط عشرات من كتاب القصة . فلسنا نملك بعد ، لمناقشة هذه المسائل ، منظوراً كافياً . بيد أن عمل مستر كبلنج ككل له معنى ومغزى قل بين قرائه من سيتجشم مشقة فهمه ، بيد أنه دون فهم له لا يمكن لأحد أن يحكم على عظمته أو ينتقص من قيمته .

كنائس المدينة مرة أخرى

وفى الوقت ذاته نشرت صحيفة مسائية صورة فوتوغرافية لأسقف لندن ، كاملة بحقيبة الجولف ومضرب التنس ، مسافراً إلى نيوزيلندا وذلك – فيما يقال لنا – لأول إجازة له منذ خمسة وعشرين عاماً . ولسنا نحسد الأسقف على إجازته ، فإن الوظيفة الأسقفية بالغة الإعنات ، وينبغى أن تقطعها عطلات أكثر عدداً . غير أنه من سوء الحظ أن يتوافق غياب الأسقف مع الوقت الذى تتجدد فيه الإشاعات عن تصميمات هدم كنائس المدينة .

[من مقالة نشرت فى مجلة ذا نيو كرايتريون – أكتوبر ١٩٢٦]

كتب ربع السنة

(١٩٢٦)

العقل والرومانسية : مقالات فى النقد الأدبى . تأليف هربرت ريد (فيبر آند جوير) ٧ شلنات ، ٦ بنسات .

رسائل Messages تأليف رامون فرنانديز (*الحلقة الأولى*) جاليمار ، باريس .

إن الناقد الذكى الحساس الذى ناقش كتاب مستر ريد فى الـ «تايمز لترارى سپلمنت» (ملحق التايمز الأدبى) (المقالة الافتتاحية : ٨ يوليو ١٩٢٦) يبدأ مقالته بأن يلاحظ أن «الهمود النسبى للروح الخلاقة فى أدبنا ، خلال السنوات الأخيرة ، قد وجد تعويضا معيناً عنه فى النشاط المتزايد للروح النقدية » . وهذا التضاد بين الروح «الخلاقة» والروح « النقدية » فى الأدب ، بين الفترات « الخلاقة » و «النقدية» ، كان على بعض الصواب أوالفائدة فى القرن الماضى ، عندما كان « الأدب » مازال يؤلف فى صور متقبلة : شعر ونثرو رواية ، وعندما كان بوسع كتاب الشعر أو النثر أو الرواية أن يتخذوا لأنفسهم مركزاً محترماً أو سىء السمعة (فالأمران الآن يستويان) فى عالم محترم أو سيئ السمعة (حسب الطريقة التى تنظر بها إليه) ، وعندما كان لـ «الناقد» وجود بالتالى ، وكان له مركز فى « الأدب » . ولكن فى وقتنا الحاضر ، عندما بدأنا نشك فى أن « الأدب » يعتمد من أجل وجوده ، بل من أجل القيام بأوده ، على أشياء أخرى ، نشك الآن فى وجودها ، وعندما يستطيع واحد من أبرز كتابنا المحترفين lit-terateurs أن يتعجب قائلا : إن الأدب مستحيل . ينبغى أن يخرج Il faut en sortir . la literature est impossible وعندما يبدو أن وجود الأدب ومفهومه يتوقفان على إجابتنا على مشكلات أخرى ، لا تكون التفرقة بين « الناقد » و« الخالق » مفيدة جداً . إن دلالة اصطلاح الناقد قد تنوعت على نحو غير محدد . ففى زمننا كانت أكثر العقول النقدية حيوية عقولا فلسفية ، أى أنها كانت – باختصار – خالقة القيم .

ويقدم مستر ريد ومسيو فرنانديز مثلا ممتازاً على هذا الدحض للتصنيف القديم . فهما من نفس الجيل ، ومن نفس رتبة الثقافة ، وتعليمهما متشابه إلى أكبر حد يمكن أن يكون بين رجلين مختلفى الجنس والقومية ، وهما مشغولان بمادة متشابهة . وكلا الكتابين مجموعة مقالات أعيد طبعها : ولكلا المجلدين وحدة غرض ليست شائعة بعد فى مجلدات المقالات المجموعة . وكلاهما قد أعاد كتابة وتحسين مقالاته بدافع من هذه

الوحدة فى الغرض . وكلاهما كان ، فى المحل الأول ، دارسا للأدب ، تحركه الرغبة فى العثور على معنى وتبرير للأدب . يتمتع مستر ريد بميزة كونه أوربياً وانجليزياً ، ويتمتع مستر فرنانديز بميزة كـونه أوربيـاً وأمـريكياً (فقد ولد فى المكسيك) . وكلاهما بدلا من أن يأخذ كقضية مسلم بها مكان الأدب ووظيفته – ويأخذ بالتالى عالما بأكمله قضية مسلما بها – مشغول بالبحث فى هذه الوظيفة ، ومشغول بالتالى بالبحث فى العالم المعنـوى بأكمـله ، أسـاسـاً ، وبالكيـانات والقيم . وأخيـراً فإنهما يمثلان فى رأيى اتجاهين متباينين يمكن للروح الإنسانية أن تسلكهما . إن كليهما مشغول بما يسميه مسيو فرنانديز **مشكلة الهرمية** Problème de hiérarchie وليكن منطلقنا هو الرواية ، التى يهتم بهـا كـلا الكاتبين ، ومن النقطة المعينة – وهى نقطة كـبرى لدى كل عـقل معاصر – التى نجدهما أقرب ما يكونان إلى الاتفاق عليها : حكمهما على عمل مارسل بروست . وسأتناول جملة يوردها مستر ريد فى كتابه ، من كتاب مسيو فرنانديز ، ومن الواضح أنه يوردها بموافقة حارة :

Les objections que soulève l'oeuvre de Proust, considérée comme analyse intégral du coeur, comme révélatrice du fond de notr natur, peuvent être à mon avis réduities à deux essentielles : elle n'édifire point une hiérarchie des valeurs, et elle ne manifeste, de son début à sa concclusion, aucun progrès spirituel. »(١)

فهذه الجملة ، فى حد ذاتها ، كافية لأن تبين نفاذ وجدية وجدة نقد مسيو فرنانديز . وإذ أنه من نقطة الاتفـاق هذه – [الاتفـاق على] رفض بروست (وكذلك ، من جـانب مستر ريد ، رفض جويس أيضا الذى ليس من شـأن فرنانديز) بسبب ما يصفه مسيو فرنانديز بأنه الافتقـار إلى العنصـر الخلقى عند بروست l'absence de l'élément moral chez Proust إذ أنه من هذه النقطة يبدأ التبـاين ، ويغدو أشد انفتاحـاً على نحو متزايد ، فإننا نحصل من هذين الكاتبين على شهادة راسخة تقريباً بالافتقار الفعلى إلى القيمة عند بروست ، أو – على نحو أدق – شـهادة بقيمته كإحدى علامات الطريق ببسـاطة ، ونقطة فـاصلة بين جيل كـان تحلل القيـمة ، فى حد ذاته ، ذا قيـمة إيجابية بالنسبة له ، وجيل عنده أن الاعتراف بالقيمة على أكبر درجة من الأهمية ، جيل بدأ يحول اهتمامه إلى رياضة وتدريب للروح لا يقل شدة وتقشفا عن تدريب بدن عدّاء .

ثمة تفرقتان قاطعتان ينبغى إقامتهما : أولا – التفرقة بين « هذا الجيل » والجيل

(١) فرنانديز فى كتابه المذكور ص ١٤٧ ، وريد فى كتابه المذكور ص ٢٢٠ .

الأخير ، بين الجيل الذى يتقبل المشكلات المعنوية وذلك الذى لا يتقبل سوى مشكلات جمالية أو اقتصادية أو نفسية – وهذه هى التفرقة التى تهتضم مستر ريد ومسيو فرنانديز . وثانيا – هناك التفرقة بين الطريقتين المختلفتين فى معالجة المشكلة المعنوية ، وهذه هى التفرقة التى تفصل بين مستر ريد ومسيو فرنانديز . إن كليهما ، كالقديس توما ونتشه ، لاهوتى وأخلاقى : ولكن الاتجاهات التى يبحث فيها مستر ريد ومسيو فرنانديز عن حل متضادة . إن مسيو فرنانديز – الذى هو ، عرضا ، ناقد مؤهل للحديث عن الأدب الانجليزى كأى ناقد انجليزى بقيد الحياة – يجد قدوة فى ميريديث ، ومستر ريد (من بين النقاد الانجليز الأحياء هو أكثر هم فهما للأدب الأمريكى) يجد قدوة فى هنرى چيمز ولهذا التقابل دلالته . إن من أفضل وأخصب المقالات الواردة فى سفر مسيو فرنانديز ، إلى جانب مقالته عن پروست ، التى يحتمل أن تكون أعمق ما كتب عن ذلك الكاتب ، مقالته عن الكاردينال نيومان ، التى ظهرت أصلا فى « ذا كرايتريون » (المعيار) . ومسيو فرنانديز – من وجهة النظر معينة – أقرب إلى نيومان من كثير من المدافعين عن نيومان ، مسيحيا وأدبياً : إنه أقرب إلى نيومان فى مكانه وزمانه : إلى نيومان فى الحقيقة – وإنه لجزء كبير – بقدر ما لم يكن نيومان مسيحياً أو كاثوليكيا . ربما لم يكن يفهم ما آمن به نيومان أو حاول أن يؤمن به ، ولكنه يفهم – خيراً من أى شخص تقريباً – الطريقة التى آمن بها نيومان ، أو حاول أن يؤمن . وهذا فرق كبير : طريقة مختلفة فى مواجهة المشكلة « المعنوية » : مسيو فرنانديز كعالم نفس ، ومستر ريد كميتافيزيقى . إن مستر ريد مهتم بالقديس توما الأكوينى لأنه مهتم بالصدق الميتافيزيقى والمنطقى ، ومسيو فرنانديز مهتم بنيومان لأنه مهتم بـ « الشخصية » . إن الاختلاف بين ريد وفرنانديز اختلاف فى البؤرة ، واختلاف فى القيمة : ومسيو فرنانديز ، بمعنى من المعانى ، مع برجسون ومع البراجماتيين ومع أولئك الذين وصلوا إلى درجة معينة من الثقافة الرفيعة عن « طبيعة الصدق » . أما لدى المستر ريد – على ما أتخيل – فليس ثمة ، أو لا ينبغى أن يكون ثمة « طبيعة » للصدق ، وإنما هناك صدق وغلط فحسب . غاية الأمر أن التضاد أكثر تشويقاً بين مسيو فرنانديز ومستر ريد ، منه بين مسيو فرنانديز وأولئك الذين يفترض المرء أنهم خصومه الطبيعيون فى بلده ، كمسيو ماسى ومسيو ماريتان : لأن مستر ريد باحث عن الصدق نستطيع ، نحن الأنجلو – سكسونيين ، أن نتابع أبحاثه بفهم ، على حين أن مسيو ماسى ومسيو ماريتان هم بالنسبة لنا – كأنجلو – سكسون ، أقل قرابة لأنهم – من أجل أنفسهم ، وبطريقة ليست بالضبط طريقتنا – قد عثروا على الصدق .

وفى نمط غير هذا من المراجعات النقدية يستطيع المرء أن يناقش بالتفصيل

التعليقات – الماضية العميقة والمفيدة – لكلا المؤلفين على الكتاب الذين ينقدونهم : تعليقات مسيو فرنانديز على كونراد وستندال وميرديث ، وتعليقات مستر ريد على الشعر الميتافيزيقى والملهاة والشقيقات برونتى وسموليت . والاغراء شديد جداً لأن كلا منهما – بأحسن معانى الكلمة – ناقد ذو علم دولى ومقاييس دولية . يجد المرء ما يغريه بأن يزكى للقراء الفرنسيين والإيطاليين على الترتيب ملاحظات مستر ريد عن ديدرو وعن جويدو كافالكانتى ، وللقراء الانجليز ملاحظات مسيو فرنانديز عن ميرديث ونيومان وكونراد . ولكن مثل هذه المقارنات والتقريظات يحتمل أن يقوم بها أحد ، وما لا يحتمل أن يقوم به أحد هو المقابلة بين وجهتين من وجهات النظر ، يعد هذان الناقدان مهمين كتمونجين لهما . إن كليهما – كما قلت – مشغول بإقامة هرمية معنوية فى العالم الحديث . لمسيو فرنانديز مثل أعلى بالغ العلو بالغ الجدية بالغ الصعوبة عن الكمال ، وعن نمو الشخصية وكمالها ، وهذا المثل الأعلى لا يتجلى فى مكان خيراًمما يتجلى فى مقالته عن «رسالة ميرديث» Le Message de Meredith إننا قد لا نتقبل تقييم مسيو فرنانديز لميرديث ، والحق إنه من الصعب على الأنجلو – سكسونى المعاصر أن يبوئ ميرديث المكانة العالية التى يبوءها إياه مسيو فرنانديز . وأتخيل أن الأنجلو – سكسونى الذكى ، فى يومنا هذا ، يميل مثلى إلى أن يقبل بالأحرى حكماً حديثاً على ميرديث قدمه مستر ليونارد ولف فى «ذانيشان » (الأمة) . فنحن معرضون لأن ندرك فى « فلسفة » ميرديث ذلك الجزء – بالضبط – الذى هو مؤقت ومبهرج . ومع ذلك فقد نقر بأن مراقباً أجنبياً ، له من الذكاء والمعرفة بانجلترا والأدب الانجليزى ما لا سبيل لإنكاره على مسيو فرنانديز ، قد يدرك – بسبب جدة الحماسة والسذاجة – صفات فى ميرديث نهملها . والشئ المهم بالنسبة لغرضى هو أن مسيو فرنانديز يجد فى ميرديث تأكيداً – بل إثباتاً – لهرمية معنوية ، وذلك مما أوثر أن أدعوه وجهة نظر ديكارتية . إن مسيو فرنانديز يميل إلى ميرديث ويميل إلى نيومان ، وذلك فى المحل الأول لنفس السبب : لأنهما يبنيان هرمية معنوية ، ولكنهما يبنيانها على واقعة وجود المرء الخاص باعتباره الحقيقة الأولى . والسؤال ، السؤال النهائى – الذى لا أدعى أنى أجيب عليه – هو ما إذا كان مسيو فرنانديز ، بترجيحه الشخصية على أنها الحقيقة القصوى والأساسية فى الكون ، يدعم حقيقة أم يهدم تلك « الهرمية المعنوية » التى يعد هو – فضلا عن مستر ريد – نصيراً قوياً لها إلى هذا الحد .

إن القضية هى حقيقة بين أولئك الذين هم مثل مسيو فرنانديز و (إذا كنت مصيباً فى فهمه) مستر مدلتون مرى (وهو ، فى غير ذلك ، بالغ الاختلاف عن مسيو فرنانديز) يجعلون من الإنسان مقياس كل شئ وأولئك الذين يجدون مقياساً وراء الإنسان . ثمة

من يجدون هذا المقياس فى دين موحى به ، ومن هم ، مثل مستر إرفنج بابت ومستر ريد ، يبحثون عنه دون أن يتظاهروا بأنهم وجدوه . ولكى يجعل الإنسان مقياس كل شئ ، يصطنع مسيو فرنانديز (وأنا أتكلم بتحفظ ، فى انتظار ظهور مقالته المنتظرة عن الشخصية) نظرية فى الحقيقة يلوح أنها نظرية علم النفس التقليدى . فيلوح أن العقل ، عند مسيو فرنانديز ، حقيقة أولية . ويلوح أن لعلم النفس أولوية على علم الوجود (أنطولوجيا) . ويلاحظ الشارح الأوسطى زابارلا :

'Dicanus quod intellectus seipsum intelligit, quatenus supra suam operationem reflectitur, dum ali intelligit, cogniscit enim se intelligere, proinde cogniscit se habere naturam talem, quae est apta fieri omnia.'

ومن ناحية أخرى نجد فى كتاب السلوكية لواطسون التعريف الآتى للشخصية :

« حصيلة الأنشطة التى يمكن أن تكتشف من طريق الملاحظة الفعلية للسلوك عبر فترة طويلة بما فيه الكفاية ، لإعطاء معلومات يعتمد عليها . أو بمعنى آخر ليست الشخصية سوى النتاج النهائى لأنظمة عاداتنا » .

وهذا التعريف الأخير غير مرض قليلا ، لأن المرء يتساءل عن كنه الفترة «الطويلة بما فيه الكفاية» لإعطاء معلومات « يعتمد عليها » . ومهما يكن من أمر فإن ثمة اتفاقا معينا بين أرسطو والأستاذ واطسون (بالرغم من أن الأستاذ واطسون قد لا يظن كذلك) : فكلاهما – على ما أظن – مختلف (ضمنا) مع مسيو فرنانديز . إن «الشخصية» عند كل من أرسطو والأستاذ واطسون تشير إلى شئ فى الخارج .

وهذا الشئ فى الخارج شئ يبحث عنه مستر ريد ، وإن لم يكن بنجاح تام ، إن مستر ريد بالغ الأمانة ، ولكنه ليس (فهذا أمر بالغ الصعوبة) كاملا بصورة مطلقة . ويورد ناقد الـ « تايمز » المذكور آنفا ، القطعة الآتية من كتاب المستر ريد :

« إن نقد الدين الموحى به لم يكن فاعلا على المستوى التجريبى (وهو ما لا يهم إلا قليلا) فحسب ، وإنما أيضا على المستوى النفسى . إن دينا مثل المسيحية مبنى إلى حد كبير على رموز لا شعورية . وهو يجد أقوى قواه فى عمليات تحت شعورية كالصلاة والنعمة والإيمان . وقد كان تأثير العلم التجريبى هو القضاء على لاشعورية هذه الرموز ، فهو يفهمها وبالتالى يعادلها بمعادلات شعورية ، لم تعد رموزاً ولم تعد – لذلك السبب – تستأثر بالخيال » .

لقد توقف ناقد الـ « تايمز » ببراعة بالغة عند واحدة من أضعف نقاط مستر ريد ،

ويلاحظ عرضا أن كلمة « تحت شعورى » تجئ «على نحو بالغ الغرابة من قلم توماوى» .
لقد زج مستر ريد بنفسه ، هنا – فى تشوش . ولكنه تشوش يشهد بأمانته (لأننا جميعا نقع فى تشوش فى موضع ما ، والسؤال هو فقط أين) . ومستر ريد حين يقرر أن المستوى التجريبى لا يهم إلا قليلا (وأظنه مخطئا ، لأننا لا نستطيع أن نمر – بهذا التعالى – على مسألة الفرق بين « المستويات ») مضمراً أن المستوى النفسى يهم كثيراً ، إنما يزود مسيو فرنانديز بحيلة . فلماذا يحمل مستر ريد المستوى النفسى على محمل الجد إلى هذا الحد ؟ وما الذى يعنيه بالرموز اللاشعورية ؟ وإذا كنا غير واعين بأن رمزا رمز ، فهل يكون رمزاً على الاطلاق ؟ وفى اللحظة التى نعى فيها أنه رمز ، فهل يظل رمزاً بعد ذلك ؟ إن مستر ريد يوشك أن يزج به فى مشكلة تحول الخبز و الخمر إلى جسد المسيح ودمه . ومستر فرنانديز مهدد بأن يغدو مثاليا بلا مثل ، بينما مستر ريد مهدد بأن يغدو واقعياً بلا موضوعات واقعية . وكلاهما يناضل من أجل الحصول على حقيقة موضوعية ، وكلاهما يربكه علم النفس . ومسيو فرنانديز هو الذى اقترب أكثر من نظرية متسقة : فالضعف الأكبر فى كتاب مستر ريد (إذا كنت قد قرأت هذه المقالات قراءة صائبة) هو أنه يمثل فترة انتقال من علم النفس إلى الميتافيزيقا .

أعتقد أنى متعاطف مع كل من المستر ريد والمستر فرنانديز ، وغير متعاطف مع ناقد الأول فى « ذا تايمز » حول مفهوم العقل . إن ناقد (تايمز) يلوم فى مستر ريد « إطاراً ذهنياً غير نقدى » عنده أن « النظم الذى يشتمل على أقصى درجة من التفكير التصورى الصريح يغدو متفوقاً على الشعر الذى يظل على نكر من وظيفته وامتيازه المثليين – وهما ، على وجه التحديد ، متابعة تقدمه الإيقاعى خلال توحد للصورة والفكرة » . وهذا التقرير عن مستر ريد غير مفهوم لدى إلا على افتراض أن ناقده عاجز عن تذوق أشعار جويد وكافالكانتى التى يوردها مستر ريد (ص ٥٠) وعاجز عن تذوق « الحياة الجديدة » Vita Nuova . ففى نظر ناقد يملك هذه النواحى من العجز ، لابد – كما هو طبيعى – أن يبدو المستر ريد « متحيزا إلى جانب العقلانية » . إن « العقلانية » بمثابة سخرية انتقاصية من قدر أرسطو – والقديس توما – من جانب أولئك الذين لم يجشموا أنفسهم مشقة معرفة معنى النصوص . وبالمثل ، فإن نفس الناقد – إذ يعترض – فى آن واحد – على مستر ريد والقديس توما ، يعلق قائلا .

« عند الذهن الحديث أن كلمة « عقل » لا توحى بملكة أو فعل الإدراك البسيط للحقيقة . عند الذهن الحديث أن هذه الملكة أو الفعل هى « الحدس » ولنا أن نشك فى أننا نعرف عن « الحدس » كل ما يمكن لنا أن نعرفه ، ولكنا لن نزيد معرفتنا إذا دعوناه « عقلا » » .

وعن هذا يمكن أن يجاب بأننا لا نعدو أن نعقد جهلنا بدعوته « حدسا » ، وأن أى شخص يكون قد كرس حتى قليلا من الانتباه للقديس توما (الاكوينى) أو لأرسطو ، يجد أن اصطلاح « العقل » كاف- Intelligbilia se habent ad intellectun sicut sensibilia ad sensum إنها يمكن أن تدرك ، وهى أحيانا تدرك بالفحص فوراً . فالإلحاح على ملكة أخرى ، هى « الحدس » ، لا يعدو أن يكون تطلباً لرقية أخرى أقوى مفعولاً ، وأفعم بالبخور . وإخال أن مسيو فرنانديز ، ومستر ريد ، سيتخذان جانب ما ندعوه بـ « العقل » .

[نشرت فى مجلة ذا نيو كرايتريون – أكتوبر ١٩٢٦]

من « تعــليق »

(١٩٢٧)

ذا نيو كرايتريون

بهــذا العدد تبــدأ **ذا كرايتــريون** الســنة الثــانية من وجــودها تحت عنـوان « **ذا نيو كرايتريون** » . ومنذ عـام نشـرنـا تقـريراً لـ « فكرة المجلة الأدبيـة » . وربما لاح لكثير من القراء أن « **ذا نيو كرايتريون** » ، في سنتها الأولى ، قد قصرت عن بلوغ هذه الفكرة كثيراً . ولكن المجلة الأدبية لا تستطيع أن تتحقق على الفور ، وبعد ذلك ليس أمامها مهمة سوى الحفاظ على نفسها : هذا هو طريق الموت . وبهذه العقيدة ، ماتت دوريات كثيرة وما زالت سائرة في طريقها . قلائل هي الدوريات التي تستطيع أن تبرر وجودها بعد سنتهـا الأولى : وإن ذا نيـو كـرايتـريون لتـهدف إلى أن تحـافظ على استمرارها ، وأن تقوم – مع ذلك – ببداية جديدة مع كل سنة ومع كل عدد . أن تكون باستمرار في حالة تغير ونمو ، أن تتغير مع تغيرات العقول الحية المرتبطة بها ، ومع أوجـه العـالم المعـاصر الذي تعيش فيــه . وعلى هذا الشـرط وحـده تُتـحمـل المجلة الأدبية

[من مـقـالة نشـرت في مـجلة ذا نيـو كـرايتـريون – ينـاير ١٩٢٧ (بلا توقيـع)]

من « كتب ربع السنة »

(١٩٢٧)

الاستخدام الإنجليزي الحديث : تأليف هـ . و . فاولر (أوكسفورد) ٧ شلنات ، ٦ بنسات .

فلسفة قواعد اللغة : تأليف أوتويسبرسن (آلن آند أنوين) ١٢ شلنا ، ٦ بنسات .

قواعد اللغة الإنجليزية الحديثة لاستـخدام طلاب القـارة ، خاصـة في هولندا . تأليف هـ باوتسما . (جرونينجن : ب . نوردهوف . الجزء الثاني ، القسم الثاني) ، ١٦,٥٠ فلورين (غلاف ورقي) ١٨ فلورين (غلاف من القماش) .

اللغة Le Langage : مدخل لغوي إلى التاريخ . تأليف ج . فندريس (باريس : لا رنيسانس دي ليفر) .

من المسائل التى تثار وتناقش بين حين وآخر ، ثم تترك دائماً دون الانتهاء إلى نتيجة ، مسألة نوع التعليم اللازم أو المرغوب فيه لاكتساب أسلوب انجليزى جيد . إن الناس يلونون عادة بشهادة « الكتاب العظماء » ، ولكن مثل هذا الرأى لا يكون مرضياً قط . من الممكن أن نورد كاتباً مبرزاً أو آخر ، لكى نثبت أن اللاتينية واليونانية ضروريتان ، أو أن اللاتينية وحدها تكفى ، أو أن أيهما ليس ضروريا ، أو أن التدريب العلمى يعادلهما جودة أو يفضلهما ، أو أنه لا حاجة بنا إلى أى تدريب ، ولو كان حتى دراسة النماذج الانجليزية . إن عظماء الكتاب خداعون : فإن فضائلهم قد تعمينا عن عيوبهم ، أو قد تكون فضائلهم فريدة بحيث تهون فى حالتهم من شأن عيوب لا تغتفر فى غيرهم . ومرة أخرى ، فإنه ما من أسلوب – وما من أسلوب انجليزى على وجه الخصوص – هو الوسيط المثالى لكل محتوى . يقول جورمون : إن الفكر هو الرجل ذاته :

La pensée est l'homme même

فلا أحد يفكر فى كل شئ ، أو يفكر على كل نحو ممكن . وإن الموضوع ونمط التفكير ليحددان الأسلوب . ومن المحقق أننا نستطيع أن ندرس أساليب عظماء الكتاب ، ولكننا لا نستطيع أن نعلم أنفسنا على نسقهم . إننا نعلم أنفسنا بوحى من الغريزة إلى حد كبير ، ولكننا لا نستطيع أن نعلم الآخرين إلا على الضوء المتواضع للعقل .

[من مقالة نشرت فى مجلة ذا نيو كرايتريون – يناير ١٩٢٧]

من « كتب ربع السنة »

(١٩٢٧)

خطوات فى الليل : تأليف .C فريزر سيمسون (ميثوين) ٣ شلنات ٦ بنسات .

لغز منتزه الأساقفة تأليف دونالد دايك (كاسل) ٧ شلنات ، ٦ بنسات .

فراشة ماسينجام تأليف ج . س . فلتشر (جنكنز) ٧ شلنات ، ٦ بنسات .

أثناء العام أو العامين الماضيين ، ازداد محصول القصص البوليسية بسرعة ، وإنى لأفترض أن القصة البوليسية ناجحة وأن الطلب عليها يتزايد ، وإلا لما ظهرت قصة أو قصتان من هذا النوع المثير على قوائم كل الناشرين تقريباً . وقد يكون من

الشائق أن نخمن أسباب هذا الطلب المتزايد ، ولكن النتائج التى ننتهى إليها غير قابلة للاثبات . فالذى يمكن بيانه ، وهو شائق فى حد ذاته ، هو أن الطلب والمنافسة المتزايدين ينتجان نمطاً مختلفاً - وأرفع فيما أظن- من القصص البوليسى ، وأنه يمكن إرساء بعض قواعد عامة لتكنيك القصص البوليسى ، وأن القصة البوليسية - إذ تراعى قواعد اللعبة - تجنح إلى أن تعود إلى ممارسة ويلكى كولنز وتقترب منها . ذلك أن الكتاب العظيم الذى يشتمل على القصة البوليسية الانجليزية ، بأكملها ، على شكل جنينى ، هو « جوهرة القمر » : إن كل قصة بوليسية - على قدر ما تكون قصة بوليسية جيدة - تراعى القوانين البوليسية التى يمكن استخلاصها من هذا الكتاب . والقصة البوليسية الانجليزية النمونجية خالية من تأثير بو ، فشرلوك هولمز ذاته ، ورغم سلالته المتعددة ، إنما هو - من بعض النواحى الهامة - شنوذ عن القاعدة . وأنا أقول القصة البوليسية الانجليزية « النمونجية » لأنى أعتقد أن قصص الجريمة فى كل بلد لها طابعها القومى الخاص : وإنه ليكون من الشائق - فى هذا الصدد - أن نبين كيف أن قصص الجريمة الفرنسية - خاصة أرسين لوبان وجاك روبتابى - قد تكون مشتقة من « كونت مونت كريستو » كما أن القصة الانجليزية مشتقة من « جوهرة القمر » . ولكن هذا خليق أن يمضى بنا إلى بعيد .

[من مقالة نشرت فى مجلة ذا نيو كرايتريون - يناير ١٩٢٧]

من « تعليق »

(١٩٢٧)

ذا منتلى كرايتريون

لسنا آسفين بحال من الأحوال على أن « ذا كرايتريون » وخليفتها « ذا نيو كرايتريون » قد بدأتا واستمرتا ، أربع سنوات ، كفصليات . فقد كان جزءاً من برنامجنا الأصلى فى عام ١٩٢٢ أن نحيى بعض خصائص المجلات الفصلية التى كانت تصدر منذ مائة عام مضت ، والتى نبلت فى هذا القرن : قرن الإنتاج والاستهلاك السريع . وكان المراد بمحتوياتها أن تتكون – إلى حد كبير – من مقالات مكتوبة لـ « ذا كرايتريون » أو واضعة « ذا كرايتريون » نصب عينيها ، مقالات تكون – كما تنبأ الإعلان – « أطول وأكثر تدبراً مما هو ممكن فى مجلات تظهر على فترات أقصر » . وكان المراد بهذه المقالات أن تكون – وقد كانت – من عمل رجال ليسوا فى عجلة من أمرهم ، ويملكون حافز أن يعرفوا أن جزءاً – على الأقل – من قرائهم خليق أن يقرأ عملهم بعناية وتمهل مقابلين . وإلى جانب تمهل ونضج ووفاء المجلات التى كانت تصدر منذ مائة عام مضت ، أرادت «ذا كرايتريون» أن تضم إلى ذلك صفة أخرى من صفاتها هى الشخصية الجماعية التى كادت تختفى من الصحافة الفصلية – لقد كان المراد بها أن تعرض – دون اقتصا رضيق أو حماس طائفى – اتجاها مشتركاً يمثل له كتابها بالمتابعة أو المعارضة . وكان المراد بها أن تتابع الزمن فى تنوقها للأدب الحديث ، وفى وعيها بالمشكلات المعاصرة ، وأن تسجل نمو الأدب الحديث ، وطفرات الفكر الحديث .

[من مقالة نشرت فى مجلة ذا منتلى كرايتريون – مايو ١٩٢٧ بلا توقيع]

« كتب حديثة »

(١٩٢٧)

حياة يسوع : تأليف ج . ميدلتون مرى (كيب) ١٠ شلنات ، ٦ بنسات .

رفيق إلى كتاب ولز « معالم التاريخ » : تأليف هيلير بيلوك (شيدآند وارد) ٧ شلنات ، ٦ بنسات .

مستر بلوك يعترض : تأليف هـ . ج . ويلز (واتس آند كمبانى) ١ شلن .

مستر بيلوك مازال يعترض : تأليف هيلير بيلوك (شيد آند وارد) ٧ بنسات .

العقيدة الأنجلو – كاثوليكية : تأليف ت . أ . لاسى ، دكتور فى اللاهوت (ميثوين) ٥ شلنات .

النزعة العصرية فى الكنيسة الانجليزية : تأليف برسى جاردنر ، دكتور فى الآداب (ميثوين) ٥ شلنات .LID ، FBA

يسمى هذا العصر أحيانا عصر المتخصصين ، وإنه أيضا لعصر الهواة اللامعين ذلقى اللسان ، وفى بعض العلوم ، كالرياضة والطبيعة ، يحترم المتخصص بدرجة عالية ، وفى البعض الآخر – كعلم الإنسان – يصعب على الشخص الخارجى أن يفرق دائما بين المتخصص والهاوى اللامع . وفى علوم أخرى – كالتاريخ واللاهوت – أصابها الاضمحلال ، يكاد الهاوى ينفرد بالميدان ويحكم عليه – حتى رغم افتقاره إلى أوراق الاعتماد – بأنه يتحدث كحجة أكثر من المتخصص . وإن فحص الكتب قيد هذه المراجعة لخليق أن يبرر هذا التأكيد . ومن المحتمل أن تثبته المقارنة بين مبيعاتها .

إن الجدل بين مستر بيلوك ومستر ولز جدل لاهوتى ، بمعناه الأمثل ، ولكن اهتمامنا وتسليتنا – كما هو طبيعى – إذ نرى هذه الملاكمين ذوى الأجر العالى ، خليق أن يحجب اهتمامنا بالنقاط موضوع النقاش . إن رجلين أسودين يتجادلان ، قد يعير أحدهما صاحبه ، أحيانا ، بأنه « زنجى » . وإن المستر ولز والمستر بيلوك ليرميان إلى أن يفضح كل منهما صاحبه فى معرفته بالعلوم ، وكلاهما هاو فيها . ويلوح للقارئ غير المثقف فى هذه الأمور أن كليهما قد نجح . وقرب النهاية (إذا كانت هذه هى النهاية) يحرز مستر ولز نصراً تكتيكياً . ونحن نلاحظ أن مستر بيلوك فى كتابه « رفيق » يهاجمه فى عدد من النقاط عن التاريخ القديم والحديث . إن مستر ولز لا يملك عقلاً تاريخياً ، وإنما هو ذو موهبة معجزة فى الخيال التاريخى ، تقبل المقارنة بموهبة كارلايل ، ولكن هذه الموهبة مختلفة تماماً عن فهم التاريخ . فهذا الأخير يتطلب درجة من الثقافة والحضارة والنضج لا يملكها مستر ولز . وألاحظ أنه لا يرد على اعتراضات مستر بيلوك على حديثه عن التاريخ ، ويقصر النقاش من جانبه على مسائل التشريح المقارن وما قبل التاريخ . وهو فى هذا الميدان أكفأ كثيراً ، وفيه تزدهر مواهبه التخيلية الفريدة . وعلى ذلك فإن مستر بيلوك يتابعه على هذه الأرض . وهو يثبت فى مكانه جيداً ، ولكننا نشعر بأن شكوى المستر ولز من أنه لم يوضح الموقف الحقيقى للكنيسة الكاثوليكية من نظريات التطور ، شكوى عادلة . ونحن لا نثق فيهما معاً ، ونتفق مع

كليهما . ولكن الصحافة تولد صحافة ، ولا شئ سوى الصحافة يستطيع أن ينتصر على الصحافة . وفى مناقشة من هذا النوع ، لا يقتنع القارئ إلا بما كان يؤمن به من قبل .

يقول مستر بيلوك إن مستر ولز لم يتعلم قط التفكير . ومن المحتمل أن يكون مصيباً تماماً . أما إذا كان هو نفسه قد تعلم التفكير فأمر لا تثبته المناقشة الحالية على نحو قاطع ، لأن عمليات التفكير لا تلعب فى مثل هذه المناقشة إلا دوراً بالغ الضآلة . فشكل التأكيد هو كل شئ ، والملكة التى يمارسها أساساً نوع الأنشطة التى ينغمس فيها مستر بيلوك ومستر ويلز هى ملكة الاحتيال . ومع ذلك فقد تربى مستر بيلوك فى أحضان موروث شكله رجال قد فكروا ، وهو قادر بالتالى على أن «يحل» مستر ولز فى مكانه ، خيراً مما يستطيع مستر ولز أن يحله . وليس من الممكن أن يدعى مستر ولز ولا مستر بيلوك بالفيلسوف ، ولا يلوح أن أيهما قوى الإمساك بناصية الأسس الميتافيزيقية بيد أنه عندما يحاول مستر بيلوك أن يصف نغمة أقوال المستر ولز ، نجد أنفسنا متفقين معه . وسواء قبلنا معتقدات مستر بلوك الدينية الخاصة أو رفضناها فإنه لابد لنا من أن نقبل الفقرة التالية :

« إن السبب مثلا فى أنك لا تجد عواطف دينية متهافتة تحوم حول العقول التى فقدت الإيمان فى البلاد الكاثوليكية هو أن هذه العقول قائمة على العقل وتحتقر العاطفية المختلطة التفكير . فهى تقر بفقدانها العقيدة ولا تخشى مواجهة عاقبة ما تعتقد أنه صادق . أما فى الأمم التى ليست ثقافتها كاثوليكية فالعكس هو ما يحدث . إن رجالا مثل مستر ولز كفوا عن الإيمان بأن سيدنا المبارك هو الرب أو حتى أنه كانت له سلطة قدسية يتشبثون مستميتين بالانفعالات التى كانت العقيدة القديمة تثيرها - لأنهم يجدون تلك الانفعالات مبهجة . تلك قطعة من الضعف العقلى يشعر من يقابلونها من رجال - ملحدو الثقافة الكاثوليكية - بازدراء لها من أعماق قلوبهم » .

فهذا قد أحسن قوله وإنه لينطبق على أشخاص كثيرين فى انجلترا بالإضافة مستر ولز . إنه ينطبق على مستر مدلتون مرى . ومستر مرى من كل النواحى أعلى مستوى من مستر ولز كلاهوتى : فهو أحسن تعليماً وأحذق ذهنا وأرهف حساسية وهو شخص أكثر جدية ومسئولية كلية . وعلى حين لا يعدو مستر ولز أن ييسر إشباع الرغبة العامة عديمة التفكير فى أن يحتفظ المرء بكعكته ويأكلها فى آن واحد وأن يكون ذا ديانة دون إيمان بأى شئ سوى آخر نظريات التشريح المقارن وعلم الإنسان وعلم النفس فإن مستر مرى على ذكر حقيقة من أن ثمة صعوبات فى الطريق وأن كون المرء متدينا دون معتقد ليس بالأمر السهل . وكتابه مكتوب بأسلوب بسيط يشهد بالعمل الشاق ويخيل إلى أنه قد رجع إلى أغلب ثقات عصرنا فى نقد العهد الجديد .

ثمة نقاط تفصيلية كثيرة فى هذه السيرة جديرة بالذكر إن موافقة وإن لوما . وسأتناولها على الفور . إن المسألة الرئيسية هى أن نقرر باختصار وعلى نحو لا يخطأ ، إن أمكن ، ما يعتقد مستر مرى أن يسوع قد كانه . وربما كانت خير فقرة يمكن إيرادها لهذا الغرض هى الفقرة التالية :

« .. بالنسبة لأغلب من كانوا خليقين أن يعنوا (برسالته) فإن الطريق إلى الفهم قد أفسده إيمانهم بيسوع كرب وكان لله بمعنى فريد ومتعال (ترانسند نتالى) . إنه لم يكن كذلك ولا هو قد ادعى قط أنه كانه . والفرق بينه وبين غيره من الرجال فى نظره كان ببساطة هو ما يلى : إنه يعرف أنه ابن الله وهم لا يعرفون أنهم كذلك . وعلى ذلك فقد كان ابن الله المولود أولا أو أول من ولد من جديد . بيد أنه حتى ذلك لم يكن جزءاً من رسالته . وكانت أخباره المدهشة هى ببساطة ما يلى : إن كل البشر أبناء الله لو أنهم فقط صاروا أبناءه وأنه أرسل ليريهم الطريق »[1] فهذا هو إنجيل روسو المألوف : إنكار الخطيئة الأصلية . وواضح جزئياً من هذه القطعة ما يعتقده عن الله . إنه يستخدم مصطلح « ابن الله » كما لو كان له معنى دقيق . ولكننا نتساءل : ما إذا كان أى شئ سوى استعارة غامضة كلية . نحن لا نستطيع أن نقطع برأى إلى أن يعرف مستر مرى الله : ونقترح أن يكمل كتابه عن «حياة يسوع» بكتاب عن « حياة الله » لأنك لا تستطيع أن تكون دقيقاً فى حديثك عن يسوع إذا لم تكن دقيقاً فى حديثك عن الله .

ولأول وهلة قد يلوح أن مستر مرى لا يعدو أن يكون سنيا من أتباع الكنيسة التوحيدية ولكنه ينكر هذا بالتأكيد . وثمة فى التوحيدية كثير مما ينكره : ليس «ليبراليتها المريحة المنتمية إلى القرن التاسع عشر » فحسب وإنما أيضا ذلك الوجه الذى هو أحسن أوجه التوحيدية - نوع من التحفظ الوجدانى والنزاهة العقلية . ولكن الانفعالات أكثر مما هو الشأن مع الأفكار هى التى تثير أقوى أرجاع مستر مرى . والتوحيدية ليست مذهبا نشو انا بما يكفيه .

وثمة مقتطف آخر يمكن أن نضمه إلى المقتطف السابق لكى نعرض تعاليم مستر مرى عن يسوع والله . إنه كما يلى :

« وفى ذلك نلمس المركزالخفى لأعمق تعاليم يسوع : وهو ليس أقل من القول بأن الإنسان ينبغى أن يكون الله . هذه أعلى وأصدق حكمة علمت للبشر وعندما تصدر عن الرجل الذى عاش فإنه لا سر فى أن ينتهى أتباعه إلى الاعتقاد بأنه الرب وقد تأنس .

(١) إن الضمائر الشخصية مربكة قليلا ولكن ينبغى أن نتذكر أن مستر مرى لا يتهجى الضمائر المشيرة إلى يسوع فحسب ، وإنما أيضا المشيرة إلى الرب ، بحرف صغير .

وحتى اليوم لا يوجد سوى أمرين يمكن أن يؤمن بهما فى صدد يسوع من يمكنهم أن يروا الوقائع أساساً . فإما أن يسوع كان ربا وقد تأنس وإما أنه كان إنسانا جعلوا منه ربا . من الأيسر والأقل إجهاداً أن تؤمن بالأمر الأول ولكن الأمر الثانى هو الحقيقة» .

ولست أدرى لماذا يظن مستر مرى أن « الأمر الأول » «أيسر وأقل إجهاداً » فإنه ليلوح لى أنه يتطلب فعل إيمان من جانبنا كى نتقبله فى مثل صرامة الأمر الثانى . إنه ليس أيسر إلا من حيث أنه مقبول والثانى ليس بكذلك . وفقط إلا أن نتقبل موارية سهلة فى الاستعارة فسيكون من العسير علينا بدرجة هائلة أن نؤمن مع مستر مرى بأن الإنسان هو « ابن الله » وأيضا أنه « ينبغى أن يكون الله » . ولئن كان علينا باستعارة واحدة أن نكون « أبناء » و باستعارة أخرى مبنية على الأولى ولكنها تلغيها أن « نكون الله » – إذا كان لمصطلح ابن ومصطلح أب أن يعنيا نفس الشئ – فإنى أجد هذه الفكرة أعصى على الفهم وأصعب قبولا من أى من العقائد القطعية وأى من المعجزات التى يرفضها مستر مرى . ولكن مستر مرى يحافظ على التقاليد الوربية لروسو ومستر ولز .

وفى صدد بعض المعجزات لا يلوح أن مستر مرى قد أعمل فكره . يخال المرء أن من أكثرها حيوية معجزة اختفاء جسد المسيح من القبر وإنه لمن المستحيل أن نتبين ما يظن مستر مرى أنه قد حدث فعلا لذلك الجسد . يتقبل مستر مرى على نحو توحيدى تماماً شفاء المرض ، الشفاء بالإيمان ، ويتقبل طرد الشياطين . ومع الإقرار بأنه يترك منافذ للعلاج النفسانى لنفسه فهذا واحد من أحسن أجزاء الكتاب لأنه يضمر أن الشر حقيقى تماماً فى نظر مستر مرى . ولكن مستر مرى يجنح عموماً إلى العقلنة بدرجة تمنحنا عدة هزات مبهجة . وعند مستر مرى أن دراما الخيانة والمحاكمة والصلب كانت برمتها مكيدة ولعبة سياسية أعدها يسوع ذاته . وكان له شريك متواطئ وهذا الشريك هو يهوذا :

« ما كان ليمكنه أن يعلن صراحة أنه هو ذلك المسيح المخلص فما كان ذلك ليكون سوى هزؤ وتجديف .. وينبغى أن يشى برسالته السرية فى الوقت الذى يحدده هو لحكام أورشليم . لم يكن بحاجة إلا إلى رجل واحد ، واحد يخونه .. وحتى لدى المؤمنين بالإنسان – الرب كان ينبغى أن يوقر اسم يهوذا باعتباره اسم الرجل الذى صارت تضحية الله ممكنة على يديه .. لأنه عندما كان الجميع بلافهم لابد قد فهم .. إن الرجل الذى خان يسوع وشنق نفسه أسفا إذا حكمنا عليه بأشيع مقياس كان رجلا وربما كان أكثر رجولة من الحواريين الذين تركوا سيدهم وفروا أو من بطرس الذى أنكره ثلاث مرات » .

إن لمستر مرى ملكات عظيمة ، ملكات كانت خليقة أن تفضى به كعضو فى جمعية يسوع إلى التبريز والقوة وسلام العقل . وبدلا من ذلك فإنه ، بثرثرة استحسان من العميد إنج ومس مود رويدن ، يقود حاشيته من الحواريين إلى البرية :

« الموكب المسكين دون موسيقى يمضى »

إن لمستر مرى صلات معينة بالنزعة العصرية . وهو يقول فى أحد المواضع :

«إن الصور القديمة صور : ونحن نرى جمالها وضرورتها . والرجل الذى لا يرى فى العقائد القطعية المسيحية العظيمة سوى الوهم والخطأ رجل أعمى بالتأكيد» .

إن لهذا رنة عصرية النزعة . بيد أننا عندما نقارن كتابه بكتاب الأستاذ برسى جاردنر نجد نغمة مستر مرى ونغمة النزعة العصرية بالغتى الاختلاف . وتبشر هذه السلسلة[1] من المجلدين الأولين (مجلد الأستاذ جاردنر ومجلد القس لاسى) بأنها ستكون مثقفة ومفيدة جداً وستكون المجلدات الواردة فى القائمة من تأليف ثقات مقتدرين كلها . ويعلن الأستاذ جاردنر أنه براجماتى وهو ليس من حواريى جيمز فحسب وإنما يشعر ببعض تعاطف مع السادة بلوندل ولا برتو نيير وليروا فى فرنسا . لقد قرأ دكتور جاردنر الكثير ولست أعتقد أنه كان يمكن لدكتور جاكس أن يختار امرأ أكثر منه معلومات أو ألطف كى يمثل العقيدة العصرية النزعة (الأنجليكانية) . ودكتور جاردنر طراز من الأشخاص مختلف تماماً عن مستر مرى . فعلى حين أن مستر مرى ينفرد فى عصرنا بمحاولته نقل الانفعالات التى ازدهرت مع العقيدة القطعية الكاثوليكية يرضى دكتور جاردنر بقليل من الانفعال وقليل من العقيدة القطعية . وإنى لعلى يقين من أن مستر مرى خليق أن يستشعر كثيراً من التقدير والفهم الصادق لألوان نضال القديس يوحنا الصليب . أما لدى دكتور جاردنر فأشك ما إذا كان هذا القديس يعنى أى شئ أكبر من إحدى « تنوعات الخبرة الدينية » . وحيث يميل مستر مرى عقيدياً إلى التوحيدية ويميل وجدانيا إلى كاثوليكية القرن السابع عشر اليسوعية ، يحاول دكتور جاردنر أن يكون عقيدياً أنجليكانيا ومن المحقق أنه توحيدى وجدانيا . إنه يملك كل العقلانية العذبة المعتدلة وكل العصرية . وأسلوبه النثرى خال من الامتياز تماماً . وهو بالغ الاختلاف عن أسلوب القس لاسى الذى – إذ يوجد فيه صدى شائق من نيومان – يكتب ببساطة بارعة وأناقة معقدة . فالقس لاسى يجيد الكتابة . وينبغى أن يكون مفهوماً أن كتاب الدكتور جاردنر ليس دراسة فلسفية لأسس النزعة العصرية ولا ينبغى

(١) العقائد : تنوعات التعبير المسيحى : تحرير ل . ب . جاكس ، ماجستير فى الآداب ، دكتوراه فى اللاهوت ، دكتوراه فى الحقوق .

أن يحكم عليه من حيث هو كذلك وإنما باعتباره كتيبا تمهيدياً فى سلسلة . وليس لدينا إلا الثناء على الطريقة التى أدى بها مهمته . ولئن لم يزك الكتاب النزعة العصرية لدينا فليست هذه فيما نشعر غلطة الكتاب وإنما ضعف النزعة العصرية . إن من يعرفون آراء وليم جيمز الدينية ومشاعره الدينية سيعرفون قوة النزعة العصرية الأنجليكانية وضعفها .

وكتاب القس لاسى يوازى من حيث مجاله كتاب دكتور جاردنر . وهو ليس كتاب لاهوت بناء وإنما هو عرض شعبى وملائم بصورة بالغة . وبدون أن يغوص عميقاً فى الفلسفة أو اللاهوت يقدم معلومات قيمة عن الأنجلو كاثوليكية ونظرة عامة معتدلة إليها .

من « تعليق »

(١٩٢٧)

السياسة فى البداية : POLITIQUE D'ABORD

من ملامح عصرنا الحالى أن كل مجلة « أدبية » جديرة بثمنها لها اهتمامات سياسية ، ومن المحقق أنه لا توجد أى أفكار سياسية حية إلا فى المجلات الأدبية ، التى ليست أجهزة حية الضمير لعقائد سياسية عتيقة الطراز . وقد تلقينا لتونا العدد الأول من « الأيام الأخيرة » Les Derniers Jours وهى مجلة تصدر كل شهرين ، يحررها ويكتبها فى الوقت الحاضر شابان بالغا الذكاء ، من الأدباء ، هما دريولا روشيل وإيمانويل بيرل . إن اهتماماتهما ومناهجهما سليمة ، ولكن « ذا كرايتريون » لا تستطيع أن تقبل كلية مثل هذه النظرة الشبنجلرية إلى الأمور ، ولا تستطيع أن تفترض تقريراً من نوع tout est foutu على أنه من المسلمات. فافتراض أن كل شئ قد تغير ، ويتغير ، ولابد أن يتغير ، طبقاً لقوى ليست إنسانية ، وأن كل ما ينبغى أو يمكن لامرئ مهتم بالمستقبل أن يفعله ، هو أن يكيف نفسه مع هذا التغير ، قدرية غير مقبولة . وهو مثال لـ « فلسفة الزمان » الحديثة التى ناقشها مستر لوندام لويس فى مجلة «ذا إنيمى» . وإذا كنا مؤهلين لأن نوصف بأننا « كلاسيون جدد » ، فإننا نأمل أن يسمح لـ «الكلاسية الجديدة» أن تتضمن فكرة مؤداها أن الإنسان مسئول ، مسئول خلقياً ، عن حاضره وعن مستقبله القريب . وخليق بمؤلفى كتيب شائق حديث ، نشرته مطبعة هو جارث ، وعنوانه « الفحم » ، أن يوافقوا على هذا التقرير .

(من مقالة نشرت فى مجلة ذا منثلى كرايتريون – يونيو ١٩٢٧ – بلا توقيع)

من « كتب حديثة »

(١٩٢٧)

قضية قتل بنسون : تأليف س . س . فان داين (بن) ٧ شلنات ، ٦ بنسات .

جـريمة قتـل فى بركـة ديانا : تأليف فيكتور ل . وايتتشيرش (فيشر أنوين) ٧ شلنات ، ٦ بنسات .

الطرقات الثلاث : تأليف رونالد أ . نوكس (ميثوين) ٧ شلنات ، ٦ بنسات .

شهادتكم جميعاً : تأليف هنرى ويد (كونستابل) ٦ شلنات .

المفتاح البندقى : تأليف آلن أبوارد (فيبر آند جوير) ٧ شلنات ، ٦ بنسات .

من فضلك يا مستر فورتشان : تأليف هـ . لى . بيـلى (ميثـوين) ٧ شلنات ، ٦ بنسات .

رقعة كتاب كولفاكس : تأليف أجنس ميلر (بن) ٧ شلنات ، ٦ بنسات .

المفتاح فى المرآة : تأليف و . ب . م . فرجسون (جنكنز) ٧ شلنات ، ٦ بنسات .

سر مزرعة مورت أوفر : تأليف ج . س . فلتشر (جنكنز) ٧ شلنات ، ٦ بنسات .

الجبل الأخضر : تأليف ج . س . فلتشر (جنكنز) ٧ شلنات ، ٦ بنسات .

لغز ملبريدج : تأليف آرثر و . كوك (أرنولد) ٧ شلنات ، ٦ بنسات .

لغز كاثرا : تأليف آدم جوردون ماكلوود (هاراب) ٧ شلنات ، ٦ بنسات .

برج الشيطان : تأليف أوليفر اينسورث (فيبر آند جوير) ٧ شلنات ، ٦ بنسات .

وكر العنكبوت : تأليف هارنجتون سترونج (هتشنسون) ٧ شلنات ، ٦ بنسات .

أربع طرقات على الباب : تأليف جون بول سيبروك (جارولدز) ٧ شلنات ، ٦ بنسات .

جريمة قتل بهدف الربح : تأليف وليم بوليثو (كيب) ١٠ شلنات ، ٦ بنسات .

مشكلات الجريمة الأمريكية الحديثة : تأليف فيرونيكا وبول كنج (هيث كرانتون) ٧ شلنات ، ٦ بنسات .

لاتقترب القائمة المذكورة أعلاه من الاستيفاء الكامل للقصص البوليسى الصادر فى الشهور القلائل الأخيرة ، غير أنه لما لم يكن قد صدر – حتى الآن – شئ لمستر فريمان(*) أو مستر كروفت ، اللذين يبدو أنهما أكفأ كتاب القصة البوليسية الموجودين لدينا ، أعتقد أن القائمة ممثلة . وهى – كقائمتى السابقة – مرتبة ، على نحو بدائى ، حسب ما أعتبره ترتيب الامتياز ، مع استثناءين . فالكتابان الواردان فى نهاية القائمة وضعتهما هناك لأنهما يعالجان الواقع لا الخيال . وقد وجدت أن من اللازم أن أفرق بين الكتب التى هى قصص بوليسية بالمعنى الأمثل وتلك التى قد يكون من الأفضل أن نسميها قصص اللغز . إن لغز كاثرا والروايات التى تليها قصص لغز . ومن الممكن أن نرسم خط هذه التفرقة بوضوح ، رغم أنه يتعين علينا – من الناحية الفعلية – أن نصنف الروايات حسب غلبة عنصر أو آخر . فى القصة البوليسية لا يجب لشئ أن يحدث : فالجريمة قد ارتكبت ، وبقية الحكاية تتكون من جمع واختيار وضم للبراهين . أما فى حكاية اللغز فإن القارئ يخرج من مغامرة جديدة إلى مغامرة جديدة . بديهى – من الناحية الفعلية – أن أغلب القصص البوليسى يشتمل على أحداث قليلة ، ولكنها تكون تابعة ، ويكمن التشويق فى التحقيق . و «**لغز كاثرا**» قصة لغز كبرى ، لها بعض التشويق البوليسى . أما «برج الشيطان» فقصة لغز بالغة الجودة ذات تشويق بوليسى أقل . و « وكر العنكبوت » تكاد تكون قصة مثيرة خالصة ، على نحو صاخب . إن بطلها مجرم مشغول بأن يبز غيره من المجرمين ولو كانت مبنية على نحو أفضل ، لمنحتها مكاناً عالياً . ولكنها – حتى بوضعها الحالى – يمكن أن توصف بأن تشويقها يحبس أنفاس القارئ .

(من مقالة نشرت فى مجلة **ذا منثلى كرايتريون** – يونية ١٩٢٧)

(*) منذ كتابة هذه المراجعة ، أصدر مستر فريمان كتاباً آخر عن دكتور ثورندايك بيد أنه مجموعة من الحكايات ، وليس رواية كاملة . وهذه خسارة ، حيث أن مستر فريمان يملك من وفرة وبلكى كولنز أكثر مما يملك أى كاتب معاصر للقصة البوليسية

من " تعليق "

(١٩٢٧)

العقل المدول :

تلقينا كتاباً صغيراً نشرته فى باريس عصبة الأمم ، وعنوانه « **المعهد الدولى للتعاون الذهنى** » . وهذا المعهد الذى لا يقع مقره فى جنيف وإنما فى القصر الملكى بباريس ، يلوح قسماً من أقسام العصبة . والكتيب تمهيدى يقرر أن المعهد لم يبدأ العمل إلا منذ عدة أشهر . وقد ذكرت فيه أسماء الموظفين . وكما قد يكون لنا أن نتوقع ، فإن أغلبهم غير معروف لدينا : ولكننا لا ندهش إذ نجد أن الأستاذ مرى يمثل الامبراطورية البريطانية (رغم أن الهند ، التى كنا نظن أنها مازالت جزءاً من الامبراطورية ، لها ممثل منفصل ، هو عالم النبات المبرز سيرج . C . بوس) . كذلك يمثل بريطانيا العظمى مستر زيمرن (ونحن نثق أن هذا هو ألفرد زيمرن) ومسز جيمز ومستر فتش . ولكننا أكثر اهتماماً بالاثنتى عشرة مشكلة التى يعنى بها المعهد . ولما لم يكن كل إنسان قد رأى الكتيب ، فإننا نوردها بالتفصيل :

(أ) التنظيم الدولى للببليوجرافيا والاعلام العالمى .

(ب) توسيع نطاق التبادل الدولى للمنشورات .

(ج) توحيد المسميات العلمية .

(د) إجراءات دولية لتسهيل تداول الكتب والمواد المطبوعة .

(هـ) تطبيق خطة عامة لتبادل الأساتذة والطلاب ومعادلة الدرجات وأوراق الاعتماد .

(و) إمكانية إيجاد حقوق للملكية العلمية .

(ز) مد القوانين واللوائح التى تحمى الأعمال الفنية وحقوق الفنانين فى إنتاجهم .

(ح) تنمية الإرشاد فى المسائل الدولية .

(ط) تنظيم أبحاث علم الآثار باتفاق دولى وحماية المبانى التاريخية .

(ى) التعاون الدولى بين المكتبات .

(ك) التعاون الدولى بين المتاحف والمعارض .

(ل) إجراءات دولية لتنمية السينما وتحسينها .

(من مقالة نشرت فى مجلة **ذا منثلى كرايتريون** – يوليو ١٩٢٧ – بلا توقيع)

من « كتب حديثة »

(١٩٢٧)

دفاع عن المحافظة : كتاب آخر للتورى . تأليف أنطونى م . لدوفيسى (فيبر آند جوير) ١٢ شلنا ، ٦ بنسات .

معالم العقل : تأليف ج . ك . تشسترتون (ميثوين) ٦ شلنات .

الدولة العبودية : (طبعة جديدة بتصدير جديد) تأليف هيلير بيلوك (كونستابل) ٤ شلنات ، ٦ بنسات .

شروط السلام الصناعى : تأليف ج . أ . هوبسون (آلن آند أنوين) ٤ شلنات ، ٦ بنسات .

الفحم : تحد للضمير القومى ، تأليف سبعة مؤلفين (مطبعة هوجارث) ٢ شلن ، ٦ بنسات .

تستحق هذه الكتب الخمسة أن تراجع معا . إن كلا منها من عمل شخص أو أشخاص مهتمين اهتماماً جاداً بالفوضى الاقتصادية والسياسية لزماننا الحالى . وكل منها مكتوب من وجهة نظر مختلفة . وأى امرئ مهتم بأحد هذه الكتب ، يجب أن يقرأ بقيتها . إن مؤلفيها يشتركون فى الكثير ، ومهما يكن من تنوع وجهات نظرهم ، فإنهم جميعا يمثلون العصر الحاضر ، من حيث أنهم يعترفون ، صراحة أو ضمنا ، بأن الخلاص لا يمكن الحصول عليه بأى من الطريقتين اللتين كان القرن التاسع عشر يعزى بهما نفسه – طريقة سميث – ريكاردو أو طريقة كارلايل – رسكن . فلا الإحصائيات ولا جماعات الإحياء بقادرة على إنقاذنا . ويلوح أننا أحد وعياً من كارلايل أو رسكن بأننا نقف ، فى الوقت الحاضر ، محتاجين إلى الخلاص .

* * *

ويتغنى مستر تشسترتون ومستر بلوك بنفس النغمة سويا . ولست أستطيع أن أقر بأن أيا من هذين الكاتبين « يكتب جيداً » . فكتاب « **معالم العقل** » للأول من عمل كاتب مقالات لامع ولكنه متقطع يحرز نقطة بعد أخرى على حساب الجلاء والتأثير . ومستر تشسترتون وريث للجيل الأقدم من الأنبياء الفيكتوريين مع لمسة أو لمسات

كثيرة فى الواقع من تورية أرنولد الساخرة . وفى مقالات من قبيل «**السنة**» أو «**مهرطقون** » أو « **المدعى عليه** » يكون أسلوبه جديراً بالإعجاب بالنسبة لغرضه وكثيراً ما تكون إدراكاته فريدة ولكن ذهنه ليس مهيئا للاستمرار فى المحاجة . وهنا يتفوق عليه مستر بلوك بمشيته الأقرب إلى الأرض . وإنه لما يؤسف له أن يكون مستر بلوك وهو الكاتب الجلى كاتباً قليل الاحتفال أيضا . إن الدولة العبودية ليس بالكتاب الجديد وإن كان هذا لا يزال أوانه . ويسرنا أن يكون مستر بلوك قد كساه تصديراً جديداً حيث أنه يستحق قراءاً جدداً . ولكنى آسف لأن مستر بلوك لم ينتهز الزمن الذى مضى منذ ظهور كتابه لأول مرة فى صقل كتابته . فهو ككثير من أعماله يلوح وكأنه قد أملى ولم يراجع قط . ولو أن المستر بلوك نظر إلى صفحتى ١٠٦ و ١٠٧ من هذه الطبعة لوجد إعادات تشهد بعجلته فى الإنشاء .

من « تعليق »

(١٩٢٧)

الفكرة الأوربيـة :

بعد تسع سنوات من نهاية الحرب ، بدأنا الآن فقط نميز بين خصائص عصرنا والخصائص الموروثة من الفترة السابقة . وقد كانت القومية إحداها . لقد ظلت الصحافة ، بحقائقها وأوهامها ، تذكرنا طوال تسع سنوات بنمو روح القومية ، والعدد الأكبر من القوميات ، وكثرة الأسباب التى تجعل كل هذه الأمم تخفق فى أن تتعايش معاً . فبدلا من « **أقليات مسحوقة** » قليلة ، يلوح أن الأقليات المسحوقة كادت تصبح أغلبية . وبدلا من بضعة أحداث يمكن ، بالقوة ، أن تكون كحادث سيراجيفو ، يلوح أن لدينا دزينات . ولكن فكرة القومية لم تعد نفس ما كانته بالنسبة لمسز براوننج أو سوينبرن . ومثل أغلب أفكار وبور ويلسون ، كانت قد شاخت عندما اكتشفها . فهى لا تستطيع أن تفسر الفاشية أكثر مما تستطيع أن تفسر البلشفية . إن مسألة اليوم ليست هى كيف يمكن أن « نحرر » أوربا . وإنما كيف يمكن أن ننظم أوربا .

(من مقالة نشرت فى مجلة **ذا منثلى كرايتريون** - أغسطس ١٩٢٧ بلا توقيع)

من « كتب حديثة »

(١٩٢٧)

لماذا لست مسيحياً : تأليف برتراند رسل (واتس) ٧ بنسات .

يستطيع المستر رسل أن يكتب على نحو بالغ الجودة ، وهو عادة يكتب جيداً ، إلا عندما يجرفه الانفعال . وهذه المقالة الصغيرة - وهى محاضرة ألقيت فى قاعة بلدة باترسى - تملك كل ميزات مستر رسل المألوفة من وضوح ومباشرة ، بالإضافة إلى نوع من الخفة جذاب . وهى كتقرير للإيمان ، من جانب فيلسوف على مثل هذا القدر من التبريز ، ذات أهمية ملحوظة ، تستحق الدراسة الصبور . ذلك أن جلاء مستر رسل هو فى أكثر الأحيان جلاء مرآة أكثر منه جلاء ماء صاف ، وليس من السهل النظر من خلاله ، كما يلوح . وهذا الكتيب - بلا ريب - واحد من عجائب الأدب .

والعنوان ذاته عجيب . فنحن لا يجمل بنا أن نتوقع منه ، بالضرورة ، أن يعنى أنه سيجئ متبوعاً بوصف للأسباب والعلل التى أثرت فى مستر رسل وجعلته غير مسيحى . ونحن على أتم استعداد لنجد أن الأسباب قد فكر فيها المؤلف فيما بعد ، لكى يحصن إيمانه بمظهر العقل . ومع ذلك فإن كلمة « لماذا » توحى بفكرة ما عن العلة ، ويذكرنا مستر رسل - منذ البداية - أن (العلة ليست ما كانت عليه) . ويقول هذه الجملة اللامعة : « إن الفلاسفة ورجال العلم يشكون من العلة ، وليس فيها أى شئ من الحيوية التى كانت تتسم بها » . ويتساءل المرء عما هو خليق أن يحدث لو أن الفلاسفة ورجال العلم شكوا من علل عقيدة مستر رسل الدينية . يقول « ليس ثمة سبب يجعل من المستحيل خروج العالم إلى حيز الوجود دون علة» وإنى لأستنتج أنه ليس ثمة سبب يجعل من المستحيل خروج فلسفة مستر رسل عن الدين إلى حيز الوجود دون علة أيضا . وهذا - كما أظن المستر رسل خليقاً أن يقر ، لأنه ليس بالمفتقر إلى الإخلاص - ما يلوح أنه قد حدث بالضبط . من الممكن أن نقدم وصفا مختلفاً تماماً للأسباب أو العلل التى تجعل مستر رسل يؤمن ولا يؤمن بمعتقداته ، وأن نجعلها تتخذ مظهراً أكثر إقناعاً من تقريراته ، ولكننا - فى النهاية - مضطرون إلى أن نتفق على أنه لم يكن ثمة علة : لقد حدث ذلك فحسب .

وكلمات المستر رسل - على الأقل - لا جدال فيها : « لا أظن أن السبب الحقيقى فى تقبل الناس للدين له أى صلة بالجدل . فهم يقبلون الدين على أسس وجدانية » . وما يلاحظه صراحة ، رغم أنى واثق من أنه خليق أن يقر به ، هو أن ديانته الخاصة تعتمد كلية على أسس وجدانية . ولكن ربما كانت الاعتبارات التى من هذا النوع أعمق من أن يفهمها جمهور فى قاعة بلدة باترسى . وهذا الأساس الوجدانى واضح - بوجه خاص - فى الفقرة الأخيرة ، حيث يميل إلى الانضمام الظافر لعبادة الرجل الحر :

« إننا نريد أن نقف على أقدامنا ، وأن ننظر إلى العالم باستقامة - وقائعه الطيبة ، وقائعه السيئة ، نواحى جماله ودمامته ، أن نرى العالم على ما هو عليه ، ولا نخاف منه . اقهر العالم بالعقل ، وليس بمجرد الخضوع كالعبيد للرعب النابع منه .. » إلخ .

إن مستر رسل شديد الحماسة للنظر إلى العالم « باستقامة » ، وللوقوف بدلا من الجلوس ، لأنه يقول مرة أخرى : « إنه ليجمل بنا أن ننهض على أقدامنا ، وننظر إلى العالم صراحة فى وجهه » . وإنه ليذكرنى بالمستر كلايف بل الذى لاحظ ذات مرة ، فى لحظة إسراف عاطفى ، أنه عاشق للحق والجمال والحرية .

وكلمات مستر رسل خليقة أن تحرك قلوب من يستخدمون نفس الشعارات التى يستخدمها . إنه متحيز ، على نحو لا عقلى تماماً ، للحرية والرحمة وما إلى ذلك من

أمور ، مع نفس التحيز اللاعقلى ضد الطغيان والقسوة . وأنا أوافق تماماً على أن الخوف شئ سيئ ، وأتمنى لو كنت أشجع مما أنا عليه . ولكن اللاهوتى البارع قد يحتج بأن « للخوف » عدة ظلال من المعنى ، وأن الخوف من الله مختلف تماماً عن الخوف من اللصوص أو الحريق أو الإفلاس . ومستر رسل خليق أن يوافق على أنه من الأفضل (من بين الاثنين) أن تخاف الله عن أن تخاف العجز عن وفاء ديونك أو استنكار جيرانك . ولست أدرى ما إذا كان من الممكن دفعه إلى أن يوافق على أن مخافة الرب ، بمعناها الأمثل ، قد تجعلنا أكثر لا مبالاة بهذه المخاوف غير الكريمة .

وعالمنا اللاهوتى – على الأقل – خليق أن يلاحظ أن ثمة خوفاً طيباً وخوفاً سيئاً من الله ، فالطريقة السيئة فى الخوف من الله هى الطريقـــة التى تولد السموم فى الــدم والـ horripilation وســائر الأعــراض التى نربطها بالخوف من الثعابين أو قاطعى الطريق .

ومن الممكن أن نتناول « حجج » المستر رسل واحدة واحدة . إنها كلها مألوفة تماماً . وأنكر أن حجته عن العلة الأولى (كما طرحها على ج . ستيوارت ميل جيمز ميل) قد طرحتها ، علىّ ، فى سن السادسة ، مربية أيرلندية كاثوليكية تقية .

إن مستر رسل يظن أنه ليس مسيحياً لأنه ملحد وإنه ليجمل به أن يعرف كما يعرف كل إنسان أن الشئ المهم ليس هو ما يظنه ، وإنما الطريقة التى يسلك بها ، وذلك بالمعنى السيكولوجى لكلمة السلوك . وإذ نتعود على الإلحاد ، ندرك أن الإلحاد فى أغلب الأحيان ليس سوى أحد تنوعات المسيحية ، والحق أن هناك تنوعات عديدة . فهناك إلحادية الكنيسة العالية عند ماثيو أرنولد ، وهنــاك إلحادية Auld Licht عـنـد صديقنا مستر ج . م . روبرتسون ، وهناك إلحادية هيكل الصفيح عند مستر د . هـ . لورنس . وهناك إلحادية الكنيسة الحرة ، بالتأكيد ، عند مستر رسل . لأن المرء لا يتوقف عن أن يكون مسيحياً إلا عندما يغدو شيئاً آخر محدداً – بوذياً أو مسلماً أو برهمياً . والاستثناء الحقيقى الوحيد هو مستر إرفينج بابيت الذى نجد أنه ، لكونه ملحداً حقيقياً ، هو فى الوقت ذاته مسيحى بالغ الاستقامة أساساً . أما مستر رسل فهو أساساً ينتمى إلى الكنيسة الحرة ، ولا يستطيع أن يدعو نفسه ملحداً إلا بنزوة . وهناك المهرطق الحق – وهو طائر بالغ الندرة – كالمستر ميدلتون مرى ، ولكن مستر مرى لاهوتى ، ونحن نستطيع أن نحمل هرطقته على محمل الجد ، وليس هذا هو شأننا مع إلحاد المستر رسل . وكما أن راديكالية المستر رسل فى السياسة ليست إلا أحد تنوعات حزب الأحرار ، فإن مسيحيته ليست إلا أحد تنوعات عاطفة الكنيسة الحرة ولهذا كان كتيبه وثيقة عجيبة ، ومشجية .

(نشرت فى مجلة ذا منثلى كرايتريون أغسطس ١٩٢٧)

من « تعليق »

(١٩٢٧)

الكلاسية الجديدة مرة أخرى :

فى رسالة منشورة فى هذا العدد ، وفى كلمة محرر « **ذا كالندر** » ، يتناول مستر برترام هيجنز ومستر د . ر . جارمان – على التوالى – نقطة أثيرت فى عددنا الصادر فى شهر يونيو . وعلى حين لا يلوح أن هذه الكتابات تمضى بعيداً نحو توضيح المسائل ، فإنه لمن الحسن أن ينصب الاهتمام على معنى واستخدام مصطلح « الكلاسية » المتقلب . وإنا لنأمل أن ننظم – فى تاريخ قادم – مناقشة عامة بصورة أكبر لهذه المسألة .

ويشير مستر هيجنز إلى أنه استخدم مصطلح «الكلاسية الجديدة» كما صدق ، ليشير إلى كتاب معينين هنا وفى الخارج ، ويلاحظ أن كتاب « ذا كرايتريون » قد استخدموا المصطلح على نفس النحو ربما كان الأمر كذلك ، ولكن من الخطر أن تستخدم كما صدق مصطلحاً لا يمكن لك أن تستخدمه كمفهوم ، وأنت آمن .

إن « الكلاسية الجديدة » لا يمكن أن يكون لـا معنى محدد إلى أن يكون لـ «الكلاسية» معنى محدد . غير أنه لم يكن هناك قط أى عصر أو مجموعة من الناس جهروا بـ « الكلاسية » بالمعنى الذى يجهر به القديس توما وأتباعه بـ « التوماوية » . ومن النقاط التى ينبغى توضيحها ما يلى : ما إذا كان يمكن استخدام مصطلح «كلاسية» فى انجلترا مثلما يمكن استخدامه فى فرنسا ، وما إذا كان يمكن – فى أى من البلدين – أن يطبق تطبيقاً صارماً على النقد الأدبى – أو الفنى ، أو ما إذا لم يكن له معنى إلا فى علاقته بنظرة إلى الحياة ككل .

* * *

سير إدموند جوس عن الشعر الفرنسى :

فى صدد الكتب التى يعنى سير إدموند جوس عادة بها ، فى أحاديثه الأسبوعية ، يؤثر المرء عادة أن يتقبل آراء سير إدموند ، إلى جانب معلوماته الواسعة ، عن أن يعنى بتكوين رأى خاص . ولكن فى مقالة حديثة عن « الشعر الرمزى » يلوح أن سير إدموند قد تنكب سواء السبيل على نحو جدى .

ينبغى أولا أن ترتفع بعض الاحتجاجات على استبعاده جول لافورج وفرنسيس جام وتريستان كوربيير على أنهم « متطرفون » (وهو يدعو الأخير «متطرفاً خالصاً» - ويتعجب المرء لماذا لم يدع رنبو « متطرفاً » أيضا) . وثانيا على قوله : « إن الشعر الفرنسى الشائق فى نهاية القرن الماضى (وواضح أنه يشمل الشعراء المذكورين لتوهم) ... لم يكن له ، من الناحية العملية ، أى تأثير البتة فى كتاب العروض الانجليزى » . فهذا التأكيد الأخير يوحى بأن سير إدموند جوس منقطع الصلة تماماً بالشعر الحديث .

(من مقالة فى مجلة **ذا منثلى كرايتريون** - سبتمبر ١٩٢٧)

(بلا توقيع)

من « تعليق »

(١٩٢٧)

تدريس التاريخ

في عددنا الصادر في شهر يوليو ناقشنا أغراض منظمة تدعى « المعهد الدولي للتعاون الثقافي » هي بمثابة خط جانبي لعصبة الأمم . وكان من أغراضها المنصوص عليها « تنمية الإرشاد في المسائل الدولية » . وثمة وجه أحدث من مشكلة تدريس عصبة الأمم في المدارس قد نوقش في الصحف مناقشة وافية . ويلوح أن الرأي العام للمدرسين في انجلترا كان صائباً ، وعادلا : فليس هناك ما يقال ضد إعطاء التلاميذ معلومات عن أهداف العصبة وأنشطتها ، ولكن محاولة إصلاح تدريس التاريخ – حسب المثل العليا للمنظمة أو من وجهة « نظر عصبة الأمم » – خليقة أن تكون خطرة وغير مرغوب فيها من كل زاوية للنظر . وهناك نقطة واحدة فقط : إنها توحي بتدخل في حرية المدرس المثلى . إن مدرسي التاريخ يتهمون أحيانا بأنهم يسيئون استخدام مركزهم لكي يغرسوا « الدعاية » . ربما كان الأمر كذلك ، هنا وهناك ، ولكنك لا تستطيع أن تدرس التاريخ ، وأن تجعله شائقا أو حتى مفهوماً ، إلا أن تكون لديك آراء ، وإن آراء المدرس لأهم من آراء الكتاب المقرر . وإذا كان المدرسون يدرسون آراء خاطئة ، فإن المشكلة الوحيدة – في هذه الحالة – هي أن نحصل على النوع الصحيح من المدرسين ، وأن ندفع لهم الراتب المناسب ، وإنه لمن غير المرغوب فيه – على أية حال – أن نقسر كل المدرسين على الجهر بنفس الآراء .

(من مقالة نشرت في مجلة **ذا منثلي كرايتريون** – أكتوبر ١٩٢٧)

(بلا توقيع)

مركب المستر ميدلتون مرى

(١٩٢٧)

« إن ما هو مقلق فى العصر الحاضر ليس ماديته الصريحة والمعترف بها قدر ما يعده روحانيته » – بابيت : **الديمقراطية والزعامة** .

بالإشارة إلى مقالة مستر مرى البالغة التشويق (ذا كرايتريون ، يونيو ١٩٢٧) وإلى كلمتى السطحية التى أثارتها (ذا كرايتريون يناير ١٩٢٧) لن أقول المزيد عن آراء مستر ريد أو مستر فرنانديز لأنهما أقدر على شرح نظرياتهما (التى ليست متماثلة بحال من الأحوال) خيراً منى . ولن أقول أكثر مما يمكننى الحيلولة دون قوله عن عقيدة القديس توما لثلاثة أسباب : فأنا لست بعد على يقين من النقطة التى أود عندها أن أناصر « نسق » القديس توما ، وأنا على أتم يقين من أنى – فى الوقت الحاضر – لست مؤهلا لذلك ، وثالثا ، فإنى أود أن أعنى – الآن – لا باكتشاف ما كان القديس توما يظنه ، وإنما بمهمة مشكلة أصعب كثيراً . وهى اكتشاف ما يظنه مستر مرى . إن معرفتى بأكويناس هينة الشأن : فهى مقصورة على ما كتبه عنه جيلسون ودى ولف ، وعلى كتابى مقتطفات ، أحدهما من إعداد الأستاذ جيلسون ، والآخر من إعداد مستر ترك ، وعلى كتابين أو ثلاثة لمستر ماريتان ، والدومينيكان المحدثين ، وعلى الطبعة الجديدة من ، « الخلاصة » Summa كما نشرها ديسكاليه . ولم تظهر سوى تسعة مجلدات من هذه الطبعة حتى الآن ، وأنا لا أعدو أن أكون قد نظرت فى مواضع متفرقة من هذه المجلدات التسعة . وأنا من كل ناحية غير صالح لأن أتخذ وضع الحجة – فى « التوماوية – الجديدة غير المسيحية » ، وربما كانت معرفتى البسيطة والاجمالية بنصوص (خلاصة اللاهوت) هى السبب الذى لا يجعلنى أفكر فى عمل القديس توما على أنه «نسق» فى المحل الأول ، وعلى نحو عريض ، وذلك بالمفهوم الذى يستخدم به مستر مرى كلمة « نسق » .

ثمة نقاط ثلاث فى استدلال مستر مرى تثير اهتمامى بصورة خاصة ، والقديس توما متضمن فى أولاها . لست أفهم موقف مستر مرى من « الإيمان » أو نظريته عن « المنطق » و « العقل » و « الذكاء » ، أو فلسفته فى التاريخ بقسمتها الحادة بين العصور الوسطى وعصر النهضة . ولما كان نقاد سابقون قد درسوا النقطتين الأوليين ، فسأعالجهما باختصار قدر المستطاع . وسأبدأ ببضع ملاحظات عن «الحدس» وأدمج

ما لديّ من قول عن « الإيمان » فى ملاحظاتى على فلسفة مستر مرى فى التاريخ ، وهى التى تلوح لىَ - إلى حد كبير - أهم مسألة لم تعالج حتى الآن .

يذهب مستر مرى إلى أنى لابد أقصد أحد أمرين : فإما أنى أنكر « الحدس » كلية ، أو أنى أؤكد أن « الحدس » شكل من أشكال « العقل » . ومن المحقق أنى لا أنكر الأمر الأول ، ولا أريد البتة أن أحذف كلمة « الحدس » من القاموس . إن ما أعنيه أقرب إلى الأمر الثانى . فأنا أرغب فى أن أقر ، على نحو تقريبى ، بأن « العقل هو الجنس ، والحدس والحديث هما النوع» . وعند هذه النقطة فقط يستغل مستر مرى بساطتى بأن يقدم نوعاً من الحدس هو نوعه الخاص ، ويخرج عدة نماذج من نوعى . واضح عند مستر مرى أن معرفة المسلمات الرياضية ، وكل ما يناقشه مستر رسل فى فصله الجدير بالاعجاب عن « المعرفة بالتعرف » ، ليس حدسياً البتة ، رغم أنى لا أستطيع أن أرى كيف يمكنه أن يدعوه « منطقياً غير حدسى » . وبدلا من ذلك يقدم مثلا لنوعه الخاص من الحدس . إنه القضية التالية (التى هى - فيما يقول - حقيقة ندركها) :

‘Nessun mggior dolore

Che ricordarsi del tempo felice

Nella miseria ...’

ويجد مستر مرى هنا ، على ما أعتقد ، تـ يداً مؤقتاً من اللورد تنيسون ، ولكن الافتراض المذكور أعلاه - رغم ذلك - ليس « حقـقة » على الإطلاق . وعلى ذلك فإننا إذا أدركناه حدسياً ، كان ثمة ما يدعو للشك فى حدسنا . إنه تقرير درامى ، وقد كانت فرانشسكا تؤمن به ، ولكن ليس هناك دليل قاطع على أن دانتى كان يؤمن به ، وهو ذو قيمة عظمى فى مكانه كإعلاء الصلة بين ماضى فرانشسكا وحاضرها وتضادهما . وهو - على وجه الدقة - الشئ الذى تريد فرانشسكا أن تؤمن به ، كما أنه يلائم القطعة بأكملها كى يبين مدى بعد فرانشسكا عن حالة النعمة الإلهية . أما كتقرير كلى ، فهو ببساطة ليس صادقاً(*) . ولست أقول إن الحدس لا وجود له . ولكنى أجد ما يغرينى بأن أقول إن نوع النشاط العقلى الـذى يسميه كاتب صحيفة « ذا تايمز » حدساً لا وجود له ، إذا كان هذا مثلا عادلاً له .

(*) يستطيع القارئ أن ينظر فى التقرير التالى لأوجولينو (الجحيم الأنشودة ٣٣)

Ta vuoi ch’ıo rınnovelli.
dispernto dolor che il cor mı preme.
gıa pur pensando,prıa ch’ıo ne favelli.

أى أن أوجولينو يجد أكبر مصدر لحزنه فى تذكر أغلاط الماضى وخطاياه ، ويمكن أن يعد هذا تقريراً مضاداً لتقرير فرانشسكا

وأستطيع الآن أن أوضح قليلاً ما أعنيه - بطريقتي التقريبية - عن « وقوف المرء في صف ما ندعوه العقل » . أعني أن الحدس ينبغي أن يتخذ مكانه في عالم من المناقشة ، ويمكن أن يكون ثمة موضع للحدس في القمة وعند القاع على السواء ، أو عند البداية والنهاية ، أعني أن الحدس ينبغي أن يختبر دائما وأن يكون قادراً على أن يختبر ، في كل من الخبرة يلعب فيه العقل دوراً كبيراً . وثمة أنماط أخرى من الحدس لا يلوح أنها ماثلة في ذهن مستر مرى ، ومن ثم فسأضرب عنها صفحاً ، أعني ما يمكن أن يصنف تحت باب « الظواهر النفسية » ولكني أعني - بالإضافة إلى ذلك - أني « في صف العقل » لأني مقتنع بأن مستر مرى ، بنفس طريقتي التقريبية ، ضده . فهو في المحل الأول ، يفترض طوال الوقت أن « العقل » شئ نعرف كل شئ عنه على حين أن « الحدس » ملكة غامضة قصارانا أن نعيدها . وهذا الانتقاص من قدر العقل من ناحية ، وهذا التمجيد للحدس ، من ناحية أخرى ، هما - فيما أظن - ما يفضى بمستر مرى إلى ارتكاب أخطاء عن حدوسه الخاصة . وعندي أن كلا العقل والحدس غامضان . وإنه لأمر غامض ومعجز أن تراقب مستر مرى وهو يقوم باستدلال منطقي ، كما أنه غامض ومعجز أن تراقبه وهو يدرك حدوسه . ومن الأسباب التي تجعل مستر مرى شديد الثقة في إحلاله الذكاء في مكانه أنه قيد معناه جداً . وهو هنا ، بطبيعة الحال ، يتبع برجسون في تقليد مشتق من ديكارت ، وربما من الاسميين التالين . إن وظيفة العقل - في اعتقاده - عملية خالصة ، وهو لا يعنى إلا بـ « الكمية » . ولست أريد أن أعالج مسائل سبق لمسيو مورون أن تناولها ولست بالرياضي . ولكني لا أستطيع أن أفهم لماذا تستبعد الرياضة على أنها لا تعدو أن تكون علماً للكميات . وقد كنت خليقاً أن أفكر فيها على أنها بالأحرى علم للعلاقات. ولكن مستر مرى يمضي إلى ما هو أبعد . وقد تحولت ، طلباً للفهم ، إلى مقالة حديثة له عنوانها «ميتافيزيقا الشعر» في ذا هيبرت جورنال الصادرة في يوليو . ومنها عرفت أن « الشاعر الحق ينطلق من إيمان لا سبيل لمحوه بالحدس » . ومثل هذا الإيمان يلوح لي بلا ضرر ، بما فيه الكفاية ، ولكن مستر مرى يضم إليه احتقارا لا ينمحي للعقل . يقول :

« إن التفكير التصوري التجريدي قد لاح دائما لكولردج وجوته وكيتس مجرد بديل أخرق لوسيلة أرهف لبلوغ الحقيقة التي خبروها خبرة فعلية » .

إني آسف إذ أجد نفسي على خلاف مع كولردج وجوته وكيتس : ولكن التفكير التجريدي لا يلوح لي بديلا لأي شئ . أما عند مرى ، فإن الشعر - أو على الأقل الشعر الذي يميل إليه - بديل لكل شئ ، لا لـ « التفكير التصوري التجريدي » في العلم والفلسفة فحسب ، وإنما الدين نفسه .

وقد يكون لى ، عند هذه النقطة ، أن أترك بحكمة التفكير التصورى التجريدى لمن هم أخبر منى به . بيد أنه عندما يجعل مستر مرى الشعر بديلا للفلسفة والدين – أو فلسفة أعلى ودينا أخلص ، يلوح لى أنه يزيف لا الفلسفة والدين فحسب ، وإنما الشعر أيضا . وها هى ذى قطعة من مقالة لجاك ريفيير تلخص موقف مرى خيراً مما لخصه مستر مرى نفسه :

« وفى القرن السابع عشر .. لو عن لأحد أن يسأل موليير أوراسين عن السبب فى إنهما كتبا ، لما أمكنهما – بالتأكيد – أن يجد غير إجابة واحدة فقط : «من أجل تسلية السراة » .

pour distraire les honnêtes gens ففقط مع مقدم الرومانسية ، صار ينظر إلى الفعل الأدبى على أنه ضرب من الاقتراب من المطلق ، وإلى نتيجته على أنها كشف . وفى تلك اللحظة جمع الأدب ميراث الدين،ونظم ذاته على نسق ما حل محله . غدا الكاتب هو الكاهن . وغدا الهدف من كل إيماءاته هو حفز هبوط «الحضور الحقيقى» إلى هذا المضيف المكرس . إن أدب القرن التاسع عشر بأكمله تعزيمة كبيرة ، موجهة نحو المعجزة » .

وهذا النقل للقيم الذى أسف له ريفيير حينذاك ، لا يرحب به مستر مرى فقط ، وإنما يبالغ فيه : ذلك أنى أظن أن شكسبير كار خليقاً أن يندهش أن يقرأ تحوله على يدى مستر مرى . وقد لمست هذه النقطة لكى أشير إلى إحدى المتضمنات الأخرى ومؤداها أن « كون المرء فى صف العقل» يعنى أن يبقى الفلسفة والدين والشعر : كلا فى مكانها الملائم وإلا فهو استغناء عن واحد أو أكثر من هذه الأشياء كلية .

إن مستر مرى يلوح لى تلميذاً مثالياً لأستاذه برجسون : فكما أنه عند نهاية «التطور الخلاق » **Evolvtion créatrice** يحول برجسون كل فيلسوف قبل عصره إلى مبشر ونبى لذاته ، فكذلك يحول مستر مرى شكسبير وكولردج وكيتس وجوته إلى أنبياء لفلسفته الخاصة . ويلوح أن نفس قصر النظر التاريخى هو الذى يجعل برجسون ومرى عاجزين عن تمييز شخصى أرسطو وأكويناس على نحو بالغ الوضوح : لأنه ما من معالجة يمكنها – فيما يحتمل – أن تمنح أرسطو أو أكويناس أى مكان فى تخطيط برجسون أو مرى . إن مستر مرى يسألنى : ما إذا كنت أتقبل النظرية التوماوية فى المعرفة ؟ حسنا ، إنى لأشعر بميول بالغة الشدة إليها ، أولا لأنه قد تصادف أنها تشترك فى الكثير مع نظرية أخرى فى المعرفة أعرفها على نحو أفضل هى نظرية أرسطو ، ولكن معرفة مستر مرى بنظريات المعرفة تلوح محدودة إلى حد غريب – فهو

يقسم نظريات المعرفة إلى ثلاثة أنواع : الفيزيقية (وأظنه يعنى الفسيولوجية ؟) والنفسية والميتافيزيقية . وهذا النمط الأخير ، الذى يشمل نظرية أكويناس ، يطرده باختصار لأنه ، فيما يقول ، « ليس له ، على نحو فريد ، إلا قليل إشارة إلى العملية الفعلية للمعرفة فى الخبرة الإنسانية » . ولابد للمرء من أن ينتهى إلى أن مستر مرى يستبعد ، بنفس الإدانة ، نظريات حديثة في المعرفة من نوع نظريات ماينونج وهوسرل وتلك التى يعتنقها مستر رسل أو كان يعتنقها فى يوم من الأيام . ذلك أن هذه النظريات ليست فيزيقية ولا نفسية ، وعلى ذلك فليس لها ، على نحو فريد ، إلا قليل إشارة إلى العملية الفعلية للمعرفة فى خبرة مستر مرى . أما كيف حدثت هذه النزوات ، بعد الثورة الفلسفية التى أحدثها شكسبير ، فذاك ما لا يخبرنا مستر مرى به . ولكن ها هى ذى موجودة وما زالت هناك كائنات إنسانية ليست مقتنعة تمام الاقتناع بأن علم النفس هو مفتاح الكون . ولست إخال أن مستر مرى مخلص تماماً لموقفه عندما يقول إن أحد العنصرين الأساسيين فى المركب التوماوى (أى العقيدة والمعرفة) قد نبذ . فهذا ، فى حد ذاته ، تقرير مثار خلاف بدرجة عالية ، لأنه يعنى أنه ليس ثمة ، ببساطة ، إيمان دينى البتة اليوم . ولكن ما كان يجمل بمستر مرى أن يقوله هو أن كلا العنصرين قد نبذ (إذ كيف لا ينبذان ما دام التيار البرجسونى يجرى بهذه السرعة وبهذا الأسلوب الطنان ؟) ذلك أن مستر مرى يخبرنا فى موضع آخر بأن العقيدة والعقل قد اختلطا – وأنك الآن لا تكاد تستطيع أن تميز بينهما – وتلك هى هدية شكسبير العظيمة للمجتمع – ومرة أخرى يقول إن العقيدة والعقل قد حل محلهما الفن والعلم . وفى عالم برجسونى ، قد نأمل أن يحل محل هذين الأمرين بدورهما شئ آخر . ولكن ما يضايقنى بوجه خاص فى عالم مستر مرى السائل هو أن الحقيقة ذاتها يبدو أنها تتغير ، إما على نحو غير محسوس أو بطفرات مفاجئة . وهذا – ببساطة – ما لا أستطيع أن أفهمه . يقول . «إننا لا نستطيع أن نعود إلى القديس توما » . ولست أرى لماذا لا يمكننا ذلك : فإذا كان مستر مرى يستطيع أن يعود إلى يسوع (وأن يتحدى القديس بولس أثناء هذه العملية) فلست أستطيع أن أرى لماذا لا يمكننى أن أعود إلى القديس توما ، أو –على نحو مؤكد أكثر – إلى أرسطو . أيستطيع المستر مرى فى تدفقه الخاص الفريد ، حتى أن يعود إلى كيتس ؟ ليس هناك شخص عاقل يفترض أن عصراً من العصور يشبه عصراً آخر بالضبط ، أو أنه يستطيع أن يفسر عصراً آخر كلية ، أو حتى أن يفسر كلية الأنحاء التى يختلف بها عن غيره . غير أن عقيدة برجسون عن الزمن ، التى يتقبلها مستر مرى ضمنا ، تمضى إلى ما هو أبعد من ذلك بكثير : فهى تصل إلى نقطة قدرية هدامة تماماً . إنها مذهب طبيعى صرف . وما هو

صادق فى نظر عصر من العصور ليس صادقاً فى نظر غيره . وليس ثمة معيار خارجي . ولو كان مستر مرى مستعداً لأن يقول إن القديس توما مخطئ ، وأن أرسطو مخطئ ، وإن « أنساقهم » مخطئة كلية ، لما اكترثت . ولكنه ، ببساطة ، يقول إن القديس توما قد مضى ، إن الجبن متعفن اليوم - فهذا ما يلوح أنه يقوله - ولكن أى جبن فخيم قد كان حتى الأمس ! وهذا النوع من الانتشاء الزائف بالاعجاب بشئ لا تؤمن به هو الشرط المسبق لفلسفات الزمن التى من نوع فلسفة برجسون ومستر مرى .
إن «الخلاصة» Summa فى نظرى جديرة بالاعجاب ، وذلك -فقط- على قدر ما يمكننى أن أجد فتاتا من الصدق فيها - وإلا ما ضيعت الورق والحبر فى تمجيدها على أنها « نسق فائق وفخيم - وواحد من أنبل مخلوقات العقل البشرى » إلخ .. لأنه إذا كان مخطئا كله ، فإنى لا أرى فيه شيئا فائقا . بيد أن كل شئ فى عالم مستر مرى السائل يمكن أن يكون موضع إعجاب ، لأنه لا شئ فيه باق . وعلى ذلك فليس فيه موضع للإرادة الإنسانية . ومع ذلك يؤكد لنا مستر مرى أنه ليس ثمة خطر من «الارتداد إلى الحسية المغرقة فى العاطفة » . فبالنسبة لعالم كعالم المستر مرى ، ليس ثمة خطر ، لأنه ليس فيه ما هو جدير بأن يحافظ عليه .

ملحوظة أرسلت هذه الملاحظات إلى المطبعة قبل أن أتلقى ملحوظات المستر فرنانديز ، ولم يرها مستر فرنانديز .

ت . س . إ .

(نشرت فى مجلة ذا منثلى كرايتريون - أكتوبر ١٩٢٧)

من " تعليق "

(١٩٢٧)

أحاديث بونتنيي :

إن الاجتماعات **entretiens** التى تجرى كل صيف ، طوال عدة أسابيع ، فى دير بونتنيي السابق ببورغاندى ، ليس المراد بها أن تهم الجمهور العام ، وإنما أن تفيد رجال الأدب الذين يلتقون هنا قادمين من عدة أقطار . وأعمال هذه المؤتمرات لا تنشر . ولكن النشرة التمهيدية للموضوعات قيد النقاش ، والصادرة قبل اجتماع هذا العام ، وثيقة شائقة فى حد ذاتها . ففى ٣٢ صفحة تقدم نظرة جديرة بالإعجاب لأنواع الموضوعات التى تشغل أذهان رجال الأدب اليوم . ولما كان الكثير من الكتاب الحاضرين قد كتبوا أحيانا فى « ذا كرايتريون » ، فإن ملخصاً وجيزاً للبرنامج قد يكون شائقا .

إن العناوين ثلاثة · مناقشة للحرية – أى علاقة الفرد بالدولة مع الإشارة إلى البلشفية والفاشية وغير ذلك من أنماط التنظيم السياسى المعاصر . وثانيا مناقشة للرومانسية . وثالثا مناقشة لـ « الإنسانيات » أو قضية التعليم والحضارة . وعبر ملخصات النقاط التى ستثار فى هذه المناقشات ، نجد أيضا قضايا الدين الملحة . ففى المناقشة الأولى تثور قضية العلاقة بين الكنيسة والدولة ، وفى المناقشة الثانية · بعض الأوجه الشخصية للدين ، وفى المناقشة الثالثة . مكان الدين فى التعليم .

(من مقالة نشرت فى مجلة ذا منثلى كرايتريون – نوفمبر ١٩٢٧)

(بلا توقيع)

من « تعليق »

(١٩٢٧)

انجليزية العميد

من النتائج الثانوية لمذهب التطور – أو بالأحرى لـ «فلسفة الزمن» القائمة عليه – موقف قدرية لا شعورية نتخذه إزاء الكثير من العمليات . إننا متعودون ، مثلا ، على الاعتقاد بأن اللغة الانجليزية تتدهور ، وأنه لابد لها من أن تتدهور . ونحن نحب أن نظن أن هذا التدهور قد بدأ فى مكان ما قرب القاع ، وأنه راجع – إلى حد كبير – إلى الصحف الرخيصة ومثل هذه الاختراعات الحديثة ، وأنه يشق طريقه ببطء ، ولكن حتما ، نحو القمة . والحق أن من المحتمل أن تكون اللغة بين الطبقات الدنيا من المجتمع – والتى لا تقرأ الصحف البتة فى الحقيقة – فى حالة صحية أكثر مما هى بين الطبقات المتوسطة والعليا . ذلك أن اللغة ، بين هذه الفئات الأخيرة ، لا يمكن الحفاظ عليها ، إلا إذا كانت أداة للتفكير ، ويلوح أن الأحداث الأخيرة تومئ إلى أن اللغة تستخدم ، على نحو متزايد ، لأى هدف سوى التفكير . وقد يكون لنا أن نقول : إن التفكير قد اتخذ له ملجأ غير مرض فى الرموز الرياضية ، وأن اللغة تستخدم أساساً بهدف الدعاية . إن أكثر علامات العفن فى اللغة مدعاة للخوف تبدو فى الطبقات العليا حيث هذا العفن ليس ، بحال من الأحوال ، حتمياً ، ويمكن أن يوقف .

(من مقالة نشرت فى مجلة ذا منثلى كرايتريون – ديسمبر ١٩٢٧)

(بلا توقيع)

من « تعليق »

(١٩٢٨)

أحجار لندن :

منذ بضعة أسابيع دار كثير من الحديث الأحمق فى الصحف عن مشروعات تغيير – ليس إصلاحاً فقط وإنما هو توسيعات وتغييرات لو ستمنستر أبى . وكمثل أغلب موضوعات الصحف ، فإنه سرعان ما استهلك . وبعد أن عبر عدد من الشخصيات العامة – وبعضهم شديد الغرابة – فضلا عن رجال الدين والمهندسين المعماريين عن آرائهم ، لاح أنه ليس ثمة ما يقال بعد ذلك . وهكذا فقد يلوح أن من المتأخر أو غير المناسب لأوانه أن نثير المسألة مرة أخرى . غير أنه عندما نناقش اقتراحات هدم أو تغيير الآثار مناقشة نشطة ، نشعر بأننا آمنون – لحظتها – من التغير . ففقط عندما يرتخى الاهتمام العام ، وترتمى المسألة فى أحضان النسيان ، يحتمل أن تحدث الأشياء . وهكذا فإننا قد نلاحظ ، بعد شهور أو سنوات من الآن ، الصقالات والعمال فجأة ، ونعرف أن المسألة قد تقررت منذ أمد طويل ، وأنه قد فات أوان الاحتجاج .

(من مقالة نشرت فى مجلة ذا منثلى كرايتريون – يناير ١٩٢٨)

(بلا توقيع)

من « تعليق »

(١٩٢٨)

الـ « مقدمة لمقالة عن النقد » :

إننا آسفون لأنه نظراً لظروف غير متوقعة ، لم نتمكن من أن نعد القسم الثانى من مقالة مستر موراس « مقدمة لمقالة عن النقد » فى وقت صدور هذا العدد . ونحن نتوقع أن ننشرها فى عدد مارس ، وفى عين الوقت نعبر عن اعتذارنا القراء ولمسيو موراس .

وعلى ذلك فإننا نقدم فى هذا العدد مقالة بقلم الفيلسوف المبرز ماكس شيلر من كتابه القادم « الأنثروبولوجيا الفلسفية » .

(من مقالة نشرت فى مجلة ذا منثلى كرايتريون – فبراير ١٩٢٨)

(بلا توقيع)

من « تعليق »

(١٩٢٨)

كيف دفنوا توماس هاردى

منذ كتابة تعليقنا الأخير توفى توماس هاردى ودفن . وكلما توفى رجل عظيم ، كتب قدر عظيم من الهراء . وقد كتب قدر عظيم عن توماس هاردى . وليس بوسعنا هنا أن نتولى مهمة فصل الحنطة عن الزوان . وكل ما نريده هو أن نتقدم بثلاث ملاحظات . الأولى . هى أن هذا الحدث الأخير لا يغير من الآراء التى عبرنا عنها فى تعليق يناير . والثانية . هى أنه إذا كان هناك رجل جدير بأن يدفن فى الآبى ، بسبب عظمته الأدبية وحدها ، فليس هناك جدال فى أن مؤلف « الأسر الحاكمة » و« عمدة كاستر بردج » و« مجموعة من السيدات النبيلات » يستحق أن يدفن هناك . وأما عن النقطة الثالثة ، فلا نعتقد أنها يمكن أن تكون محل خلاف ونحن نأمل أن يدفن عظماؤنا – فى المستقبل كما فى الماضى القريب – فى مكان واحد ، بدلا من أن تقطع أوصالهم على نحو لا يحتمل فى أى مجتمع لا يستسلم لعبادة البقايا والفتشات .

بريطانيا ومسيو سيجفريد .

إن بريطانيا جسر بين الثقافة اللاتينية والثقافة الألمانية ، وهى تضرب بسهم فى كل منهما

[إنها] الصلة بين أوربا وبقية العالم .

شكل جديد من الجوائز الأدبية :

منذ شهرين اتجه الاهتمام العام فى إيطاليا إلى جائزة أدبية جديدة أهديت لكاتبنا ج . ب .انجيولتى عن كتابه النثرى **Il Giorno del Giudizio** ونحن نقدم لمستر انجيولتى أحر تهانينا .

(من مقالة نشرت فى مجلة ذا منثلى كرايتريون – مارس ١٩٢٨)

(بلا توقيع)

من الـ "أكسيون فرانسيز" (Action Française)

ومسيو موراس ومستر وارد (١٩٢٨)

أصدر مستر ليو وارد ، لتوه ، كتيباً عنوانه « إدانة الـ « أكسيون فرانسيز » Action Française وحديثاً ظهرت مقالات عن هذه المسألة فى عدة دوريات بريطانية ، وثمة كتب عن الموضوع - من وجهة النظر هذه أو تلك - تظهر فى فرنسا بمعدل مرة فى الأسبوع تقريباً . وكتيب مستر وارد أول كتاب عن الموضوع بقلم رجل انجليزى ، وهو على ذلك ذو تشويق خاص[1] .

إن تاريخ المسألة قد لخص فى مقالات المجلات المتنوعة المذكورة . ودراسة المسألة بكل جوانبها عمل هائل ، وليس من الممكن أن نحاول تقديم أى حديث كامل عنها فى المساحة التى أخصصها لها هنا . إن الجوانب الرئيسية ثلاثة : دوافع إدانة الفاتيكان لحركة ذهنية مهمة ، ونتائج هذه الإدانة ، ومسألة تبريرها . ولن أتحدث هنا عن دوافع الإدانة[2] وليس يلزم - بالنسبة لهدفى - أن أفترض أنها كانت إلا أخلص الدوافع وأعلاها . ولن أتناول نتائجها ، وهو أمرخليق أن يزج بنا فى معركة فى ضبابة . ويلوح أن الأكثر ملاءمة هنا هو أن أقتصر على مسألة تبريرها ، خاصة من حيث انطباقها على أخلاقيات كاتب فى هذا العدد من « ذا كرايتريون » وأثره الخلقى .

* * *

يقول النص الذى لدىّ :

Ce déisme enlève, en effêt, aux passions leur air de nature, la simple et belle naiveté. Elle les pourrit d'un ridicule métaphysique entendez Julie, Lélia, Emma, Elvire et tout le choeur des. amoureuses romantqiurs protester, aux bras de l'amant, qu'elles ne l'ont reçu quen vertu d'une injonction de l'Etre Suprême! .

من الواضح تماماً أن كلمات موراس مقصورة على نقد للتدين الزائف للفترة الرومانسية فى الأدب . ولا يسعنا إلا أن نعجب بالبراعة التى تترجم déisme (ربوبية) إلى « فكرة الله » وتضعها بين قوسين .

(١) إدانة الـ « أكسيون فرانسيز » Action Française تأليف ليووارد (شيد آند وارد) ١ شلن

(٢) فى هذا القسم من المشكلة انظر مجلة « ذا نايتتينث سنتشرى » (القرن التاسع عشر)، عدد يناير ١٩٢٨ مراسلات دكتور و و لونجفورد والكاردينال بورن

ومرة أخرى يقول مستر وارد :

Tel est le multiplicateur immense su'ajoute l'ideé de Dieu au caprice individuel : accru à l'infini, multiplié par l'infini, chasue egoisme se justifie sur le nom de Dieu et chacun nomme aussi divine son idée fixe ou sa sensation Favorite, la Justice ou l'Amour, la Miséricorde ou la Liberté.

ولم يترجم مستر وارد كلمة aussi (أيضا) . وثمة مقتطف تال كما يلى :

* * *

وإذ نتساءل ماذا سيأتى بعد ذلك نتحول إلى الأصل مرة أخرى ونقرأ :

En outre, si Dieu parle au secret d'un coeur catholisue, ces paroles sont controlées et comme poin conées par des docteurs, sui sont dominés Couservatrice infaillible de la doctme : l'esprit de suntaisie et de divagation, la Folie du sens propre se trouvent ainsi réduits á leur minimum, il ny a jamis qu'un seul hamme, le Pope sui de pensée et de conduite, et tout est combiné autour de lui par l'en garder.

من الحق أن مستر وارد يورد أيضا الجزء الدانى من هذا ولكنه يورده منفصلا وقبل الجزء الأول بالتأكيد . ولست أستطيع أن أرى ـاذا يعترض مستر وارد عليه إلا إن يكون لوثريا صالحاً إلى جانب كونه كاثوليكيا صالحاً .

* * *

إن ما جعلنى أحزم أمرى هو إيحاء مستر وارد بأن تأثير موراس بل ونية موراس يقينا ، كانت تحويل حوارييه ودارسيه عن المسيحية . لقد كنت قارئا لأعمال موراس ثمانية عشر عاماً ، وقد خلف فى عكس هذا التأثير بالضبط .

(من مقالة نشرت فى مجلة ذا منثلى كرايتريون - مارس ١٩٢٨)

من " تعليق "

(١٩٢٨)

الكرايتريون الفصلية :

بهذا العدد تدخل « ذا كرايتريون » المرحلة الثالثة من تاريخها ، وتعود إلى شكلها الفصلي . ويلوح أنه ليس ثمة من الأسباب ما يدعو إلى تغيير ذلك .

والعودة إلى الصورة الأصلية للنشر قد اقترحها أولا واحد أو اثنان من أصدقاء المجلة ، وأيدها آخرون ، وعبر البعض عن أسفهم لأن « ذا كرايتريون » قد تركت شكلها الفصلي . وما لبثت أسباب أكثر فأكثر أن برزت إلى النور مؤيدة صدورها بشكل فصلي . ولما كانت هذه الأسباب قد أقنعت – في النهاية – أغلب من كانوا يفضلون الشكل الشهرى ، فقد يكون من الخير – في هذه اللحظة – أن نذكر بعض هذه الأسباب .

(من مقالة نشرت في مجلة **ذا منثلى كرايتريون** – يونيو ١٩٢٨)

(بلا توقيع)

من « رد على مستر وارد »

(١٩٢٨)

[من مقالة نشرت في مجلة «ذا كرايتريونش يونيو ١٩٢٨]

إن رد مستر وارد على تعليقاتي على كتابه الصغير « **إدانة العمل الفرنسي** » **Ac-tion Française** في عدد مارس من « ذا منثلى كرايتريون » يمتاز بأنه يجعل القضايا المثارة بيننا أكثر دقة – وإن يكن يجعلها ميئوسا منها أكثر أيضا . إن مسألة إساءة الإيراد أو إساءة الترجمة تغدو ثانوية تماماً . وتتمثل الصعوبة أساساً في أن كلا من المستر وارد وشخصي يملك عدة من القيم مختلفة ، في نقد دوافع موراس وتأثيره . ويلوح لي أن من السخرى أن نحدد رأى مسيو موراس بأنه «ينبغى نزع

الصبغة المسيحية عن فرنسا » . كذلك ليس من الحق أن نقول إن موراس يعتبر الكنيسة الكاثوليكية الرومانية « ليست مسيحية بالضرورة » . إنه ببساطة معنى بجانب من الكنيسة الرومانية ليس بالضرورة مسيحياً لأن وجهة نظره هى وجهة نظر فيلسوف سياسى لا أدرى . وليس مستر وارد مستعداً لأن يعترف بوجهة النظر هذه . ومن حقه تماماً أن يدحضها ولكن ليس من حقه أن يسئ فهمها .

وليس مسيو موراس بالذى ينكر أنه فى حالة الشك أو الصعوبات المحيرة الضمير ، فإنه يجمل بالمسيحيين أن يطيعوا الله لا الإنسان . والحق أن هذا – كما أفهمه – هو اتجاه الكاثوليك الرومان المؤيدين لـ « العمل الفرنسى » **Action Française** والذين تمردوا على المرسوم البابوى وعلى مرسوم رئيس أساقفة باريس . وأعتقد أنهم يعتبرون أنهم يطيعون الله فى ضميرهم وذلك إذ يعصون السلطة الكنيسة . وكشخص واقف على مبعدة ، فإنه لا حق لى فى أن أوافق على هذا الاتجاه ولا أن ألومه : وإنما أنا لا أعدو أن أوضح أنه متمش مع المبدأ الذى يوافق عليه المستر وارد .

ولنا أيضا أن نفترض أن مارتن لوثر ، سواء كان مصيباً أو مخطئا ، كان يتصرف بما يتمشى مع هذا المبدأ ذاته .

أما عن ملاحظة موراس القائلة :

un seul homme, le pape ...puisse se permettre au nom de Dieu des égrements de pensée et de conduite.

فهل ينكر أن بعض البابوات (إذا رجعنا فى التاريخ بما فيه الكفاية) قد ارتكبوا أخطاء فى الفكر وفى السلوك ؟

من « كتب حديثة »

(١٩٢٨)

الأعمال الكاملة لجون ويستر : حررها ف . ل . لوكاس (تشاتو آند ويندداس) ٤ ج . ثمن الجزء ١٨ شلنا .

إن طبعة مستر لوكاس لأعمال «ويستر» ، مثل طبعة سيمبسون وهرفورد لأعمال «بن جونسون » ، واحدة من صروح التحقيق التى تلوح أبدية . وهى – بوضوح – نتاج سنوات من العمل الشاق . بوسع الدارسين أن يتشاجروا معــه حول ملحوظة أو ملحوظتين ، فى عمل مشروح بكل هذه الوفرة ، ولكنى لا أستطيع أن أتصور وجود مبرر لأى طبعة أخرى بعدها . بل ان قراءة هذه الهوامش وتدبرها ليستغرقان شهوراً ، والنص – على ما أعتقد – محقق كأقصى ما يمكن له أن يحقق .

أما عن المقدمة النقدية ، فهذه – بطبيعة الحال – مسألة مختلفة . رغم أن رأى دارس وأديب كالمستر لوكاس ، كرس لهذا الموضوع عدة سنوات ، سيظل دائما له وزنه . وإن اختلافاتى الشخصية مع تقييمه لويستر لتتبع جزئياً من اختلاف موقفى من «عصر النهضة »ومن زاوية مختلفة ، قليلا ، للنظر إلى ويستر فى علاقته بمعاصريه . وربما أمكن رد هذين الاختلافين إلى اختلاف واحد . بيد أنه من الطبيعى لأى إنسان قضى وقتاً كبيراً فى دراسة كاتب مسرحى إليزابيثى واحـد ، أن تكون له وجهة نظر مختلفة عن وجهة نظر الهاوى الذى ضرب بسـهم فيهم جميعاً ، دون أى تفضيلات مقصورة على أحدهم . وكما أن كثيراً من دارسى شكسبير قد جنحوا – بسبب انهماكهم فى هذه الدراسة – إلى عزل شكسبير عن معاصريه أكثر مما ينبغى، فكذلك يلوح لى أن المستر لوكاس يؤكد اختلافات ويستر الشخصية بأقوى مما ينبغى .

ليست المسألة هى أن مستر لوكاس قد أهمل علاقات العمل بين ويستر وغيره من الكتاب المسرحيين بل ، على العكس ، هو قد تتبعها لأكمل درجة ممكنة وما كنت لأضع موضع الشك أياً من عزوه المسرحيات إلى أصحابها . إنى مازلت أجنح إلى الاعتقاد بأن [بن] جونسون كان مؤلف الإضافات إلى **المأساة الأسبانية** رغم أنى لا أستطيع أن أفسر لماذا تقاضى خمسة جنيهات عن مثل هذا العمل الضئيل ، ولكن احتجاج

مستر لوكاس ضد نسبتها إلى وبستر بارع ومقنع . وعن إمكانية نسبة أى سطور من **سيرتوماس وايات** إلى وبستر ، لا أجدنى على يقين . يقر مستر لوكاس باحتمال أن يكون لويستريد فى هذه المسرحية ، ولكنه يشك فيما إذا كان من الممكن نسبة أى سطور فيها إليه ، على وجه اليقين . ويلاحظ - وهو محق تماماً - أن المشابهات قد تفسر بوجود محاكاة أو استعارة مباشرة . من الحق تماماً أن شاعراً ذا عبقرية أصيلة قد يبرز ، أول ما يبرز ، بتزييف بارع لأعمال سواه : ومن الحق أيضا أن وبستر قد استعار ، دون أن يؤنبه ضميره ، من كتاب مسرحيين آخرين ، فضلا عن استعارته من كتاب كمونتينى وسيدنى . وكل ما أظنه هو أن مستر لوكاس لم يدخل فى حسبانه ، بدرجة كافية ، احتمال أن يستعير الشاعر من نفسه : أو ، على نحو أعدل ، أن يعمد الشاعر فى نضجه إلى صنع شكل أفضل من صورة أو إيقاع كان ومضة ملهمة من ومضات شبابه . ويمكن أن نبين أن هذا شئ قد فعله مارلو ، رغم أن شكسبير ، كما بين مستر برسى آلن حديثاً [فى كتابه] **«شكسبير وبن جونسون وويلكنز كمستعيرين»**، يحتمل أن يكون قد استعار - وحول إلى شعر - نظم أناس آخرين من مسرحيات لم يقم فيها إلا بالقليل . ومن المحتمل أن يكون ما يقوله مستر لوكاس عن سطور سيرتوماس وايات فى مثل صواب ما أقول . ولكنى مازلت أظن أن الأكثر احتمالا هو أن تكون أوجه التوازى من عمل رجل يعيد صياغة سطوره الخاصة ، منها إلى أن تكون عمل رجل يحسن أبيات سواه

* * *

إنه يلاحظ : «من المحقق أن ربة المأساة بطبيعتها ذات قلب لا يعرف الإخلاص . فأى مكان لها فى أحسن العوالم الممكنة ، حيث تكون كل النهايات سعيدة فى نهاية الأمر ؟ » . الإجابة هى أن مستر لوكاس ربما يكون قد أخطأ فهم كل من طبيعة الإخلاص وطبيعة المأساة (ولما كنت لم أقرأ بعد كتابه الحديث عن المأساة ، فإنى أقدم هذا التعليق مع تحفظات . غير أنه يلوح لى أن ثمة مكاناً رحيباً للمأساة الحقيقية فى الجحيم ، وقد كان فى « أحسن العوالم الممكنة » مكان للخطيئة والخطأ والمعاناة ، ولم تكن كل النهايات فيه بالسعيدة .

[من مقالة نشرت فى مجلة **ذا كرايتريون** يونيو ١٩٢٨]

من « تعليق »

(١٩٢٨)

عن الحرية البريطانية

إذ نرسل عددنا إلى المطبعة ، فى شهر أغسطس الممل ، نتلقى تقارير عن حجب – أو بالأحرى «سحب من التداول» – رواية ميس راد كلف هول المسماة **«نبع الوحدة»** . وثمة عدة صحف ، خاصة « **ذا نيو ستيتسمان** » ، قد تحدثت حديثاً قوياً حسنا عن هذه القضية . وليس لدينا سوى نقطة أو نقطتين نذكرهما ، قد لا يفطن إليهما .

إن الرواية موضوع الحديث قد روجعت بنغمة الرضاء – أو التسامح على الأقل – فى « **ذا تايمز ليترارى سبلمنت** » ، و « **ذا مورننج بوست** » و « **ذا ديلى هيرالد** » وغيرها من صحف من نفس الطبقة ، بما فى ذلك عدة صحف اسكتلندية وإقليمية . وقد روجعت – فيما أظن – برضاء أكثر مما تستحقه . ولكن الأمر كان خليقاً أن يقف عند ذلك – فيما يحتمل – بتوزيع متواضع ، وبعض النجاح الراجع إلى ما لقيته من قبول ، لولا الإجراء السريع الذى اتخذه محرر الـ « سنداى إكسبرس » . فقد وجد هذا السيد أن الكتاب تهديد للأخلاق ، وبدلا من أن يوجه إليه نظر وزارة الداخلية بصورة غير علنية ، أتاح له إعلانات سخية بأن استنكره علنا فى أعمدة جريدته . وهكذا أرسل الناشر نسخة إلى وزير الداخلية الذى طلب سحب الكتاب من التداول .

* * *

الرقابة بأى سلطة

ولسنا فى هذا المثال معنيين على نحو مباشر بمسألة ما إذا كان ينبغى أن تكون هناك رقابة أولا . ومهما يكن من أمر فإننا نود أن نقيم تفرقة بين رقابة معقولة وأخرى غير معقولة . وعندما نقول « معقولة » لا نعنى إلا أنها ينبغى أن تكون إن صواباً أو خطأ مسببة . وقائمة الكتب المحرمة لدى كنيسة روما هى بهذا المعنى معقولة سواء وافقنا عليها أو لم نوافق .

* * *

سلام لوديفيج

إن مستر إميل لوديفيج الذى روجعت أحدث أعماله السيرية بين تعريفاتنا القصيرة يكتب فى واحدة أخرى من صحف لورد بفربروك . ومستر لوديفيج الذى بدأ تحليقه فى حوالى وقت مناورات الطائرات فوق لندن حمامة حقة من حمائم السلام . وخير تعليق على مقالته قد ظهر فى « ذا نيوإيج » (العصر الجديد) الصادرة فى ٢٣ أغسطس ، وليس لدينا سوى نقطة واحدة نضيفها إلى ذلك النقد .

* * *

فى الذكرى :

يؤسفنا أن نعلن وفاة مس أ . ب . فاست التى كانت سكرتيرة لمجلة «ذاكرايتريون» (المعيار) منذ بدايتها تقريباً . وليس رئيس التحرير هيئة المكتب فقط وإنما أيضا الكتاب المنتظمون قد كانوا يعتمدون على قدرات مس فاست التنظيمية والإدارية وعلى حماسها للمجلة . إن فاعليتها يصعب أن تعوض وأى عدم كفاية مؤقت فى روتين المجلة لابد أن يعزى إلى هذه الخسارة .

كذلك يؤسفنا أن نسمع بوفاة الأستاذ ماكس شلر من بون الذى كتب مقالة واحدة لـ «ذاكرايتريون» (المعيار) وكنا نأمل أن يغدو دن كتابها الأكثر إسهاما . وعندما يترجم مزيد من عمل الدكتور شلر إلى الانجليزية دستغدو أهميته أكثر اتضاحاً . لقد كان كتابه « الأنثروبولوجيا الفلسفية » فى طور الإعداد وإنا لنأمل أن يظهر فى صورة ما . كذلك كان دكتور شلر شخصية عظيمة فى بون بسبب تأثيره الشخصى وسوف يفتقد كثيراً .

(من مقالة نشرت فى مجلة ذا كرايتريون – سبتمبر ١٩٢٨)

(بلا توقيع)

من « كتب ربع السنة »

(١٩٢٨)

الحضارة : تأليف كلايف بل (تشاتو آند وينداس) ٧ شلنات ، ٦ بنسات .

روجع كتاب مستر بل مراجعات مقتدرة فى عدة أماكن ، وإن امتياز ما كتب عنه لشهادة بامتياز الكتاب . والكتاب خليق أن يسمى « موحيا ومنبها » . ومعنى هذا أن مؤلفه قد عالج مسائل ذات تشويق عام بأسلوب جلي وبعقل أمين ، وأنه كان بارعاً بما فيه الكفاية لكيلا يغوص فى هذه المسائل أعمق مما يجب . وإذ اختار واحداً من تلك الموضوعات التى هي مادة أحاديث شائقة وحية ، فقد تجنب مستر بل – بحكمة – عمق المعالجة التى كانت خليقة أن تقضي عليها . إنها موضوع ندوة «وحديث طيب» دون نتيجة سوى توزيع للأكاليل ، وشرب الكئوس . وإن مستر بل لمتسق مع وجهة نظره عندما يفترض أن هناك جمهوراً صغيراً سيناقش الأمر معه . يفترض مستر بل أن لكلمة حضارة بعض المعنى ، وأن بعض أشياء قد ارتبطت بمعناها ، وهي ليست جزءاً أساسياً منه ، وأنه ربما تكون هناك أشياء أخرى ارتبطت به ، وهي معادية له على نحو إيجابى . لن يختلف أحد مع ذلك ، أو مع اعتراضه على التفكير المختلط (فى أحسن الأحوال) لخبراء ١٩١٤ من كلا الجانبين ، الذين أكدوا أن الحرب كانت تخاض من أجل الحضارة . ولو كان الإغريق قد انهزموا على أيدى الفرس ، لكان من المؤكد أن يجئ تاريخ الحضارة مختلفاً . ولكن على أية حال هذه مشكلات النظر إلى الوراء تاريخياً . وعندما يجد الناس أنفسهم مضطرين إلى أن يحاربونا فإنهم يكونون أشد انشغالا بالدفاع عن حيواتهم وبيوتهم ، وما يعتقدون أنه مصالحهم المادية ، من أن يأبهوا لما إذا كانت هذه الحيوات والبيوت والمصالح متحضرة . وبعد ذلك يهيب مستر بل بتعاطفنا مقدماً ، وذلك بالحدود الحصيفة التى يفرضها على كلمة حضارة . ومن المؤكد أنه ينفق وقتاً كبيراً فى توضيح ضروب سوء فهم سطحية بصدد ما ليست الحضارة عليه . وهو يتجنب غلط أولئك الذين ، لأنهم مقتنعون بأن الحضارة لابد أن تكون هى الخير الأعلى ، ينتهون بالتالى إلى أن ما يعتقدون أنه الخيرات المطلقة لازم للحضارة . من الشائع أن يعلن صراحة أن السيارات والحاكى والتدفئة المركزية ليست جزءاً أساسياً من الحضارة (رغم أنى لست على ثقة من أن الآلات لم تعد الآن جزءاً منا ، بحيث تكون جزءاً أساسياً حقيقة من أى حضارة يمكننا أن نتصورها) . ولكن الغلط الأكثر استخفاء هو أن الفن (ونعنى خلقه لا تذوقه) متطابق مع الحضارة –

وأن ناحتى الخشب فى ألاسكا أو جزيرة سليمان كانوا ، على نحو ما ، أكثر حضارة من الصناع والصانعات الذين يصوغون التحف الفنية الصغيرة التى تباع فى محلات ولورث . ونفس عملية الاستدلال هذه خليقة أن تجعلنا نؤكد أن عصور أعلى تطور دينى كانت ، بالتالى ، أكثر «تحضراً» من عصرنا .

[من مقالة نشرت فى مجلة **ذا كرايتريون** سبتمبر ١٩٢٨]

من « تعليق »

(١٩٢٨)

الرقابة وأيرلندا :

فى لحظة كتابة هذا التعليق نسمع إشاعات عن نشاط جديد فى رقابة الكتب . وقد صدرت عن وزير الداخلية إشارة . وجرت بعض مراسلات فى جريدة «ذا تايمز» . والأمر المقلق فى هذه المراسلات هو أنه يلوح أن ثمة أشخاصاً على استعداد للدفاع عن إنشاء رقابة ، وهو ما كنا نظن أنه – بوضوح – رأى غير قابل لأن يدافع عنه . ومن غير المحتمل أن يحدث أى تحرك قبل الانتخاب العام وعندما ننتهى من ذلك فقد نسمع المزيد عن المسألة . وهذا أدعى إلى الحديث عنه الآن ، ولإعمال أذهاننا فى الوقت المناسب . ذلك أنه حتى إذا لم يظل وزير الداخلية الحالى فى منصبه ، وحتى إذا فقد حزب المحافظين أغلبيته ، فربما يكون قد بدأ شئ سيشق طريقه الخاص ، وليس من الحكمة أن نثق أن أيا من الأحزاب السياسية سيعارضه ، إذا كانت الصحافة الشعبية ومؤثرات التعصب قد استثيرت مرة لتأييده .

* * *

الرقابة فى بوسطن :

قرأنا باهتمام شديد مقالة فى « ذى أيريش ستتسمان » (رجل الدولة الارلندى) الصادرة فى ٦ أكتوبر عن « الرقابة فى أمريكا » بقلم شون أوفاولين . ولم نتحقق بعد من تقريرات مستر أوفاولين ولكنه كاتب أيرلندى معروف يقيم مؤقتا فى أمريكا ، ومقالته عن اللغة التى نشرها فى عدد سبتمبر من « ذا كرايتريون » (المعيار) تشهد بمقدرته .

* * *

النزعة العصرية فى انجلترا :

إن المشكلات القائمة بين الأحزاب الإنجيلية والكاثوليكية فى كنيسة انجلترا ليست فى حد ذاتها من الأهمية إلى الحد الذى صورت به . وهى لسوء الحظ لم تقدم إلا عناوين قلائل للصحافة الجائعة دوما .

* * *

تأملات حول دورية جديدة :

ثمة دلائل على أن نشر الدوريات فى انجلترا قد يذعن كلية فى نهاية الأمر للمنهج الذى تجلى أول ما تجلى فى أمريكا . ونحن خليقون أن نقول إن أمريكا كانت أول ضحية بدلا من أن نقول إن أمريكا هى التى ابتدعته . لأن هذه العملية كانت محتومة فى الحياة الاقتصادية الحديثة . ونجاح أى دورية يعتمد على المعلنين .

* * *

أيتها المدينة ، أيتها المدينة

إن أى إنسان يزور المدينة بعد غيبة عشر سنوات ستتولاه الحيرة . هب أنه كان مقيماً فى أطراف الأرض المتقابلة ولكن الصحف الانجليزية تصله فسيكون قد سمع بأوقات الشدة التى جلبها إلى لندن كساد ما بعد الحرب .

* * *

فى تسجلينا ذكرى الأستاذ ماكس شلر الراحل فى تعليق شهر سبتمبر ارتكبنا هفوة لابد من تصحيحها . فعلى الرغم من أن شلر كان معروفاً شخصياً فى كل أرض الراين لم يكن أستاذاً فى بون . لقد تحققت شهرته وهو أستاذ فى كولونيا وعندما توفى كان أستاذاً بجامعة فرانكفورت . وسجلنا الألمانى لهذا العدد وإحدى المراجعات قد خصصا لذكراه .

[من مقالة نشرت فى مجلة **ذا كرايتريون** – ديسمبر ١٩٢٨]

(بلا توقيع)

من « أدب الفاشية »

(١٩٢٨)

إني – فيما أفترض – ممثل نموذجي للجمهور البريطاني والأمريكي ، من حيث مدى معرفتي وجهلي بالفاشية في إيطاليا : فقد قمت بزيارة أو زيارتين لإيطاليا في ظل النظام الحالي . وهناك التعليقات العارضة لأصدقاء عاشوا هناك . وقد قرأت الآراء المتحيزة – كما هو واضح – لصحف متعددة الألوان ، دون أن يقنعني سير برسيفال فيلبس أو هـ . ج . ولز . وحديثا قرأت هذه الكتب الخمسة ، ولم تقنعني هذه الكتب بأي شئ أيضا[1] . إنها جميعاً ممتازة وكلها مغرية وليس فيها ما هو شامل تماماً . والكتب التي لمؤلفين إيطاليين مكتوبة على نحو أفضل من الكتب التي لمؤلفين انجليز . ولسوء حظي ، بالنسبة لهدفي هنا ، فليس فيها ما هو ملائم تماماً . إن كتاب السنيور سالفيميني ، على سبيل المثال ، محشو بتوثيق دقيق ، وهو تعليق قيم على تطور أفكار الزعماء الفاشيين . ويلوح أنه من عمل رجل أمين وحانق ، ولا يستطيع أحد أن يشك في إخلاص صاحبه أو إيمانه . ولكني ، بالنسبة لهدفي من هذا الفحص ، أشعر بأن السنيور سالفميني قريب من موضوعه أكثر من اللازم ، وأنه عاني أكثر من اللازم ، وهو – بوضوح – ليبرالي انجليزي من حيث الثقافة . وليس من شأني أن أضع موضع التساؤل أيا من تقريراته للوقائع ولو كان المرء قد فرغ لتوه من قراءة سير برسفال فلبس لكان في إطار ذهني يحدوه إلى الاتفاق معه فيما يتوصل إليه من نتائج . بيد أن مراكماته للحقائق مهما تكن مفيدة لليبراليين من نوع مستر ولز لا تشكل في حد ذاتها قضية . لأن مواطن أي بلد إذا كانت لديه آراء سياسية محددة معرض دائما لأن يعتقد أن رفاقه في الوطن من ذوي الآراء الأخرى عندما يتصرفون على نحو مكدر إنما يفعلون ذلك لأن آراءهم تختلف عن آرائه . ففي أحد السياقات ترانا نبالغ في اختلافات الأحزاب السياسية ونتجاهل الجنس كما أننا في سياق غيره قد نبالغ في اختلافات

(١) الجوانب العالمية الفاشية : تأليف ج س بارنز (وليامز آند فورجيت) ١٠ شلنات ، ٦ بنسات

شجرة نسب الفاشية : تأليف الين ليون (شيد آند وارد) ١٠ شلنات ، ٦ بنسات

الديكتاتورية الفاشية في إيطاليا : تأليف جيتانو سالفيمني ج ١ (كيب) ١٠ شلنات ، ٦ بنسات

إيطاليا والفاشية : تأليف لويجي ستورزو (فيبر آند جوير) ١٥ شلنا .

التجربة الفاشية : تأليف لويجي فيلاري (فيبر آند جوير) ١٢ شلنا ، ٦ بنسات .

الجنس . إن الثورة الروسية حين ينظر إليها من على مبعدة تلوح روسية أكثر منها ثورية وربما كانت الثورة الفاشية إيطالية أكثر منها فاشية .

[من مقالة نشرت فى مجلة **ذا كرايتريون** – ديسمبر ١٩٢٨]

"كتب ربع السنة"

(١٩٢٨)

مستقبل وهم : تأليف سيجموند فرويد . المكتبة الدولية للتحليل النفسى ، العدد ١٥ (مطبعة هوجارث) ٦ شلنات .

هذا ولا ريب واحد من أعجب كتب الموسم وأكثرها تشويقاً : إنه تلخيص دكتور فرويد الوجيز لآرائه فى مستقبل الدين . ولا يكاد يمكننا أن نصفه إلا سلباً : فهو لا يتصل كثيراً بماضى الدين أو حاضره ، ولا يقول شيئا – على قدر ما يمكننى أن أرى – عن مستقبله . إنه حاذق وهو مع ذلك غبى ، ولا يظهر غباؤه فى جهله التاريخى أو افتقاره إلى التعاطف مع الاتجاه الدينى قدر ما يظهر فى غموضه اللفظى وعجزه عن الاستدلال . إن الكتاب شهادة بالحقيقة القائلة إن عبقرية العلم التجريبى لا تقترن – بالضرورة – بعبقرية المنطق أو القدرة على التعميم .

إن ما قد يكون لنا أن ندعوه براعة الدكتور فرويد يتجلى فى أول صفحة تقريباً .

« إن الثقافة الإنسانية – وأعنى بذلك كل تلك النواحى التى ارتفعت فيها الحياة الإنسانية ذاتها فوق الشروط الحيوانية وتختلف فيها عن حياة العجماوات وإنى لآنف من الفصل بين الثقافة والحضارة – تقدم كما هو معلوم وجهين للمراقب : فهى تشتمل من ناحية على كل المعرفة والقوة اللذين اكتسبهما البشر لكى يسيطروا على قوة الطبيعة ويظفروا منها بموارد للوفاء بحاجات الإنسان . وتشتمل من ناحية أخرى على كل الترتيبات اللازمة التى بواسطتها يمكن تنظيم علاقات بعض البشر ببعض وخاصة توزيع الثروات الممكن الحصول عليها » .

يلوح أن هذا يراد به أن يكون تعريفاً وعلى الأقل فهو أقرب ما فى الكتاب إلى أن يكون تعريفاً لـ « الثقافة » . وهو غير كاف على نحو غريب بل ودائرى . فالثقافة الإنسانية هى « كل تلك النواحى » التى تختلف فيها الحياة الإنسانية عن حياة الوحوش - هذا ما يقوله لنا . ولكن من المؤكد أن أول ما يجب أن نسأله لكى نعرف الثقافة الإنسانية هو : فى أى النواحى يختلف الإنسانى عن الحيوانى . ثم إن الثقافة الإنسانية « تشتمل على » المعرفة والقوة . ونظل فى شك مما إذا كانت « تشتمل على » تعنى « تعادل » أم ربما « تعتمد على » . إن المعرفة والقوة تظفران بموارد من

الطبيعة للوفاء بالحاجات « الإنسانية » . ولكن ما نريد أن نعرفه هو على وجه الدقة ماهية الحاجات الإنسانية قبل أن يمكننا معرفة الكثير عن الثقافة . وأخيراً فإن الثقافة الإنسانية مرة أخرى « تشتمل على » ما يلوح أنه يعنى التنظيم السياسى والاقتصادى . وهذا لا يمضى بنا إلى بعيد . وإذا كان هذا هو كل ما يمكن قوله عن الثقافة والحضارة فإن الثقافة والحضارة لا تكونان بالشئ الكبير . وعلى قدر ما لا تعدو الثقافة أن تعنى : التنظيم الاجتماعى فإن ملاحظات دكتور فرويد التالية عن ضرورة الدفاع عن الثقافة فى مواجهة الفرد عادلة تماماً . ولكن هذا يفضى به إلى الرأى القائل إن الثقافة والحضارة « تفرضان » دائما على الكثرة من جانب قلة – وهو ما لا يفهم إلا إذا ظللنا نقصر الثقافة على صيانة القانون والنظام ثم إنه ليس صادقاً كلية بالإضافة إلى ذلك . ثم أننا نغدو حائرين بلا عون فى الصفحة التالية (ص ١١) حيث نقرأ أن :

« المرء كان يظن فى بداية الأمر أن لب الثقافة يكمن فى غزو الطبيعة من أجل وسائل دعم الحياة وفى محو الأخطار التى تهدد الثقافة بالتوزيع الملائم لهذه الوسائل بين النوع الإنسانى ... » .

فإذا كان المرء يظن حقيقة أن لب الثقافة يكمن فى محو الأخطار التى تهدد الثقافة فلابد أن ثمة خطأ بالغا فى قدراته على الاستدلال . ولست أستطيع أن أشعر بغير الذهول عندما أقرأ مجرى حجج من هذا النوع . وطوال هذا الفصل الأول يتلقى المرء انطباعاً بأن الإنسان المثقف والمتحضر حقاً وصدقاً هو رجل الشرطة الكفء بدرجة عالية . ويلاحظ دكتور فرويد متنهدا . « من المحتمل أن تظل نسبة مئوية معينة من النوع الإنسانى . خارج نطاق المجتمع دائما » . ربما كان لعبارة «خارج نطاق المجتمع » معنى نفسانى عميق يجاوز فهمى ولكن يلوح لى أن بعض المساهمات فيما أدعوه الحضارة قد قدمها رجال متوحدون أو متمردون

ولا تفتأ فكرة الدكتور فرويد المحيرة عن الثقافة تعاود الظهور . ففيما بعد نسمع منه « إن المهمة الرئيسية للثقافة وعلة وجودها **raison d'être** الحقيقى هى أن تدافع عناضد الطبيعة » . ومرة أخرى لا يخبرنا بماهية « نا » ولا «**الطبيعة**» . ولكن « المحافظة على النوع الإنسانى فى مواجهة الطبيعة » هى « المهمة المشتركة الكبرى » . من المحقق أن ثمة تشخيصاً غامضاً لهذه الربة الغاضبة : الطبيعة فى خلفية عقل الدكتور فرويد . وأمر بعدد مما لا يعدو أن يلوح لى مصطلحات نفسانية تخفى وراءها خواء كـ « أنا الإنسان الأعلى » التى هى « وظيفة عقلية خاصة » أو بعبارة أخرى

واحدة أخرى من كائنات دكتور فرويد فوق الطبيعية . ويلوح أن دعواه الرئيسية هى كما يلى : إن البحث ليس معنياً بقيمة العقائد الدينية كحقيقة وإنما هى حين « ينظر إليها نفسانيا » أوهام . ولابد أن الجزء الأول من هذه الدعوى يعنى ، إذا كان يعنى أى شئ ، أن فرويد ليس معنيا بصدق الأفكار الدينية أو بواقعية «الموضوعات» الدينية ومع ذلك لا يسعنى أن أفهم كيف يمكن أن تكون أوهاما بمعنى «نفسانى» دون أن تكون أوهاما بصورة صرف وبسيطة . إن مثل هذه التفرقة بين الصدق النفسانى والصدق العادى أدق من أن يدركها عقلى . ومن المحقق أنى لست على ثقة من أنها ليست أدق من أن يدركها فرويد ذاته لأنه طوال ما بقى من الكتاب يتقدم إلى معالجة الدين كوهم بالمعنى العادى لهذه الكلمة ، وكوهم نجد أن المجتمع آخذ فى طرحه .

ولكن ها هنا تظهر تفرقة أخرى يلوح لى أنها تزيد المشكلة غموضاً :

« عندما أقول إنها (الأفكار الدينية) أوهام فلابد لى من أن أحدد معنى هذه الكلمة . فالوهم ليس مطابقاً للغلط ومن المحقق أنه ليس غلطاً بالضرورة . إن اعتقاد أرسطو أن اليرقات تنشأ من الروث ، وهو مازال الجهلة من الناس يتمسكون به ، كان غلطاً ... وإنه ليكون من غير الملائم أن ندعو هذه الأغلاط أوهاماً . ومن ناحية أخرى فقد كان وهما من جانب كولومبوس أن يظن أنه اكتشف طريقاً بحرياً جديداً إلى الهند » .

إنى لم أتمكن قط من فلسفة كما لو كان وهماً هنا يجد فهمى الفطرى ذاته حائراً تماماً . فمن المؤكد أن كولومبوس كان « على غلط » فى ظنه أن جزر الهند الغربية هى جزر الهند الشرقية ولم يكن على غلط فى ظنه أنه وجد طريقاً جديداً إلى الهند ولكن اجتماع غلط وصدق لا يصنع « وهماً » . ويلوح أن مثلا ممتازاً لـ « الوهم » على مرمى منا . إنه لوهم من فرويد أن يظن أنه قد عرف مصطلح « وهم » عندما يقول إن الوهم ليس مطابقاً للغلط ومن المحقق أنه ليس غلطاً بالضرورة . إن الكوسة ليست مطابقة اليقطينة ومن المحقق أنها ليست يقطينة بالضرورة ولكن هذا ما كان ليستوقف أرسطو باعتباره تعريفا للكوسة . كان الأخلق بفرويد أن يبدأ بتعريف للتعريف . وسرعان (ص ٥٥) ما يعالج الوهم على أنه أى شئ لا يسمح بالبرهان . وعن بعض العقائد الدينية (ولا يقول أيها) يقول : « إن لنا أن نقارنها » بضلالات ولكنه لا يخبرنا ما الذى سنتعلمه من هذه المقارنة . ثم لا يلبث أن يجعلنا نتقبل بضع أقوال شائعة من نوع :

« إن أحاجى الكون لا تكشف عن ذاتها لبحثنا إلا ببطء وليس بوسع العلم بعد أن يقدم إجابة عن كثير من الأسئلة ولكن العمل العلمى هو سبيلنا الوحيد إلى معرفة الواقع الخارجى » .

وهو لا يخبرنا ما العلم ولا ما هى أحاجى الكون . ومع ذلك فإن دكتور فرويد فى النهاية يعيد صدى : « إن العلم ليس وهماً » . هكذا يحلم ساحر عالم الحلم . إن لدى انطباعاً بأن العلماء الحقيقيين فى العلوم الحقيقية كالفيزياء الرياضية هم فى أكثر الأحيان أقل ثقة بأى شئ من فرويد فى ثقته بكل شئ . ولكن من الطبيعى أن يكون خبراء العلوم المحدثة فى تشوفهم إلى تأكيد أن علمهم علم حقيقة هم الذين يتقدمون بأكثر الدعاوى إسرافا لـ « العلم » ككل . هذا كتاب غريب .

[نشرت فى مجلة **ذا كرايتريون** – ديسمبر ١٩٢٨]

من " تعليق"

(١٩٢٩)

أفكار حول انتخاب عام

إن كل مهتم بالحضارة لابد أن يخشى ويرثى لذلك التبديد للوقت والمال والطاقة والوهم الذى يدعى انتخاباً عاماً ، وليس هناك بلد يدفع ثمنا فادحاً لهذا الترف غير المرغوب فيه كبريطانيا . ففى فرنسا تحدث التغييرات السياسية بكثرة حتى غدت لا تهم وفى أمريكا رتبوا تـردد المرض مرة كل أربع سـنوات ، وقد غدا بلا ضرر نسبياً من جراء الحقيقة الماثلة فى أن النتائج تكون معروفة – عادة – سنة أو سنتين مقدماً . أما فى بريطانيا فما زال الانتخاب – إن قليلا أو كثيراً – هو ما يدعى أنه عليه : فنتائجه لا يمكن التنبؤ بها دائما . وكل ما يمكن التنبؤ به هذا العام هو التبديد المألوف للوقت والمال والطاقة ، وصوت صغير جدا نتيجة لتزايد عدد الناخبين وعودة « ضمائر قديمة بوجوه جديدة » على حد قول دريدن .

أدب الساسة

فى يوم من الأيام كان يفترض أن ثمة نوعاً من اتفاق الجنتلمان بل وحدة أحياناً بين السياسة والأدب . كان ذلك فى الأيام السابقة لارتباط السياسة بمبادئ الكريكت وحتى تلك اللعبة السياسية اللطيفة قد اختفت .

* * *

المبادئ السياسية لرجال الأدب

وفى الوقت ذاته فإنه بالرغم من مسيو بندا سيظل رجال الأدب ينشغلون عن أصول السياسة . والحق أنهم الرجال الوحيدون الذين ينشغلون عن أصولها . فمستر برنارد شو ومستر هـ . ج . ولز وإن كانا طائرين من نفس العش لا يتفقان دائما ويلوح أن هذين الزوجين لا يشتركان فى الكثير مع مستر وندام لويس (وليس د . ب . وندام لويس) . ومع ذلك فإنهم جميعاً منشغلون عن السياسة وكلهم يجنح إلى اتجاه نوع ما من الفاشية . من الحق أن فاشية مستر ولز مقنعة وراء الصور الهزلية العنيفة التى

رسمها لموسولينى ولسنا نظن أنه خليق أن يستقبل فى إيطاليا الاستقبال الحسن الذى لقيه مستر شو . ولكن الأمر لا يعدو أن يكون أن مستر ولز أثناء إغفاءاته بعد الظهر لا يزال يحلم بالليبرالية على حين أن مستر ولز فى ساعاته الصباحية يقوم بتصميمات متعجلة لإدارة فعالة حقا . إن الفابيين الذين أخذوا يتقدمون فى السن كالفنان المتوحد يزدادون تعاطفا مع نوع من الأوتوقراطية .

* * *

أفكار أخيرة :

وفى نهاية المطاف فإن هدف الحكومة هو ، أو ينبغى أن يكون ، سعادة المحكومين فى حياة صالحة . ولكن من الأمور غير الأخلاقية أن تقسر إنسانا على أن يعيش حياة صالحة . وبديهى أنها لكونها قسرية لن تكون صالحة حقيقة – كما أن من الأمور غير الأخلاقية أن تسمح له بأن يدمر نفسه . إنه لأمر صائب أن تحمى إنسانا من جيرانه ولكن تذكرة الرقابة هى أن ثمة خيطاً من التفرقة بالغ الدقة بين أخلاقية حماية إنسان من جيرانه ولا أخلاقية حمايته من نفسه .

[من مقالة نشرت فى مجلة **ذا كرايتريون** – أبريل ١٩٢٩]

(بلا توقيع)

من " كتب ربع السنة"

(١٩٢٩)

قصص شرلوك هولمز القصيرة الكاملة : تأليف سير آرثر كونان دوايل (مرى) ٧ شلنات ، ٦ بنسات .

قضية ليفنورث : تأليف أنا كاترين جرين (جولاننش) ٣ شلنات ، ٦ بنسات .

قد يلوح أن الأب نوكس ، فى كتابه البات **دراسات عن شرلوك هولمز** (٥ ، « مقالات فى التهكم » ، ص ١٤٥ ، وما بعدها) قد قال الكلمة الأخيرة عن شرلوك هولمز : ومع ذلك فإنه يتجاهل عدة نقاط شائقة ، ويرتكب خطأ واحداً غليظاً عندما يقول إن رولتابى كان الابن الطبيعى لبالمير ، على حين أن من الأمور الأساسية لحبكة « **الغرفة الصفراء** » و « **السيدة ذات الثوب الأسود** » أن يكون الإبن الشرعى (وقد تزوج والداه ، إذا لم تخنى الذاكرة ، فى سينسناتى بأوهايو) وهو نفسه يقول إن الفحص الكامل خليق أن يستغرق محاضرات فترتين دراسيتين . وعلى ذلك فقد تكون هناك بضع مسائل مازالت بحاجة إلى استكشاف . وهذه إحداها · لماذا تلوح هذه القصة عند إعادة قراءتها ، ورغم عيوبها الواضحة من زاوية معاييرنا الحالية العالية للقصة البوليسية ، خيراً كثيراً من رواية «**قضية ليفنورث**» ؟

* * *

بيد أن كل كاتب يدين بشئ لهولمز . وكل ناقد للرواية ذى نظرية يحسن صنعاً بأن يدرس هولمز . ليس فيه إنسانية غنية ولا سيكولوجية عميقة ماكرة ومعرفة بالقلب الإنسانى ، وإنما هو - بوضوح - صيغة ليست له واقعية أى شخصية عظيمة من شخصيات ديكنز أو ثاكرى أو جورج إليوت أو ميرديث أو هاردى أو جين أوستن أو الأخوات برونتى أو ڤرچينيا ولف أو جيمز جويس ، ومع ذلك فهو - كما قلت - لا يقل واقعية فى نظرنا عن فولستاف أو آل ولر بل أنه ليس مخبراً بالغ الجودة . بيد أنى لست واثقاً من أن سير آرثر كونان دوايل ليس واحداً من الكتاب المسرحيين العظماء فى عصره . وفرنسا ، ممثلة فى شخص أرسين لوپان (الذى آمل أن أكتب عنه بالتفصيل) ، قد أزجت إليه التحية . وأى تحية يمكن أن تزجيها فرنسا لانجلترا أكبر من المشهد الذى يرقد فيها النقيضان الكبيران ، هولمز ولوپان ، جنبا إلى جنب ، على مقاعد السفينة ما بين كاليه ودوڤر ، ومفوض الشرطة اللندنى يتمشى فوق سطح السفينة ذهاباً وإياباً دون أن يساوره شك ؟

ولست أود أن أثنى عن قراءة أعمال مسز جرين . **فقضية ليفنورث** جديرة بأن يقرأها قراء القصص البوليسية الجارية جدارة أى رواية نشرت منذ **مزرعة ستارفل** لمستر كروفت . إن من لم يقرءوها يخلق بهم أن يفعلوا ، ومن قرءوها منذ عدة سنوات مضت - مثلى - سيشعرون بالرغبة فى إعادة قراءتها .

[من مقالة نشرت فى مجلة **ذا كرايتريون** أبريل ١٩٢٩]

" تعليق"

(١٩٢٩)

المحافظة القومية :

أنجز الكثير ، أثناء العام أو العامين الماضيين ، من أجل المحافظة على الآثار والأماكن ذات الأهمية أو الجمال التاريخي ، وأنفق كذلك الكثير من السخاء والتكريس والعمل الشاق . وقد أنجز الكثير محلياً في أوكسفورد وفي كمبردج ، وإن خطر ستون هنج وتهتكه لمعروفان لكل إنسان .

ونحن نختار هذه اللحظة لكي نعبر عن أسفنا لأن أحداً من الأحزاب السياسية لم يجد مكاناً لتقديم أي برنامج للمحافظة القومية (على الآثار والأماكن) بين سياساته الغامضة والمشكوك فيها في أغلب الأحيان . ذلك ، كما قلنا من قبل ، أن سلوكنا الحالي لا يعدو أن يكون من اليد للفم ، وينبغي - على الأقل - أن يكمل باتجاه مركزي بعيد النظر من لون ما . ونحن نقول « اتجاه » وليس « سلطة » لأن ثمة عيوباً واضحة لإحلال بيروقراطية مركزية محل حماس محلي . ومع ذلك ، فعلى حين أن أكسفورد وكمبردج قادرتان نسبياً على أن تعنيا بأمر ذاتهما ، فإن ثمة أجزاء كثيرة من البلاد ، وآثاراً منعزلة ، ليس بوسعها ذلك . وتستطيع رابطة مركزية أن تقوم بالكثير من أجل مسح البلد بأكمله ، ناظرة بعين نكية إلى التطورات اللازمة أو الحتمية ، وموجهة الانتباه - في الوقت المناسب - إلى تلك المباني والقطع الريفية المهددة ، والجديرة بالحفاظ عليها ، ولكن منظمة ذات وضع حكومي ورؤوس أموال حكومية (على أن يكملها - ولا ريب - سخاء الأفراد) تستطيع أن تقوم بما هو أكثر . إن ما نحن بحاجة إليه إنما هو اتفاق فعال بين المجهودات المركزية والمحلية وبين المسئولية العامة والخاصة .

* * *

جائزة دولية :

سوف تتعاون « **ذا كرايتريون** » (المعيار) مع أربع مجلات أوربية أخرى في تقديم شكل جديد من الجوائز الأدبية . فالمجلات الخمس - الـ **مكرايتريون**» (المعيار) ممثلة بريطانيا و « **المجلة الفرنسية الجديدة** » La Nouvelle Revue Française ممثلة فرنسا و Rivista de Occidente ممثلة أسبانيا والـ Nuova Antologia ممثلة إيطاليا و Die Europaeische Revue (المجلة الأوربية) ممثلة الأقطار الناطقة

بالألمانية – ستؤلف لجنة محلفين تقرر مزايا القصص غير المنشور ذى الطول المناسب الذى يقدم لها من كل من البلدان الخمسة على التعاقب .

* * *

مؤسسة دولمتش :

ثمة جمعية أنشئت منذ عام مضى تحت رئاسة روبرت بريدجز لم يعلن عنها بما فيه الكفاية . إن أرنولد دولمتش يحظى بعرفان وإعجاب كل من يأبه للموسيقى . فعمله فى اكتشاف الموسيقى القديمة وتفسيرها وفى أسلوب نسخ الآلات القديمة وفى أسلوب عزفها معروف فى العالم كله .

* * *

أفكار جديدة حول الانتخاب الذى لا عقل فيه :

إن عدداً من السادة المتعبين ذوى الرفق يملكون أصواتا خشنة ولاشئ يقولونه قد ألقوا خطباً . وعندما وجدوا أنفسهم مضطرين إلى أن يذكر بعضهم بعضاً ، أدلوا بملاحظاتهم بأحسن ذوق ممكن وإن لم يكن بأصفى انجليزية دائماً . لقد كانت لعبة كريكت وكريكت بالغ البطء . وفى خطابتهم الإذاعية لم يفتهم إلا القيام بأمرين أن يقسموا صيغهم المصدرية ، وأن ينتجوا فكرة جدبدة .

[من مقالة نشرت فى مجلة **ذا كرايتريون** – يوليو ١٩٢٩]

(بلا توقيع)

من "مستر بارنز ومستر راوس"

(١٩٢٩)

إنى راض لأن تعليقاتى على أدب الفاشية ، فى عدد « ذا كرايتريون » الصادر فى شهر ديسمبر الماضى ، كانت مناسبة لتلك المقالات البالغة الاقتدار عن الفاشية والشيوعية ، والتى كتبها مستر ج . س . بارنز ومستر أ . ل . راوس على التوالى فى عدد أبريل . لم يكن دورى يعدو أن أطرح أسئلة : ولكنى أجد أن مستر بارنز ومستر راوس قد أوحيا إلى بأن أطرح أسئلة جديدة ، أذكى فيما آمل . ومن المحقق أنى أظن أن الأسئلة الشائقة هى تلك التى يمكن أن تسأل عن كلا الحزبين أو المدرستين ، لأن أكثرها تشويقاً هو - على وجه الدقة - السؤال عما تشترك فيه هاتان النظريتان السياسيتان . وبين عرض القضيتين يوجد اختلاف واحد ظاهرى واضح هو أن مستر بارنز - وهو صديق للسنيور موسولينى ومدير المركز الدولى للدراسات الفاشية بلوزان - يتحدث كمؤيد مقتنع بالفاشية ، على حين أن مستر رواس - كبعض دراسين مثقفين آخرين للشيوعية - يتحدث (إذا كنت أفهمه) كناقد متعاطف . ومع ذلك فإنه يعزى إلى موسولينى أنه قال «إن الفاشية ليست للتصدير» ، على حين يلوح أنصار الشيوعية فى روسيا راغبين فى هداية العالم كله إلى مذهب موسكو . وعلى الرغم من هذه المتناقضات وغيرها ، فلست - بحال من الأحوال - أول شخص يلاحظ وجود شبه عائلى بين الفاشية والشيوعية - فقد وجه الرائد دوجلاس ، فيما أعتقد ، النظر إلى ذلك ، بين آخرين . ولكن ربما كان الشبه جديراً بالإعادة .

وأتحول من أجل الاستنارة إلى معاصرتنا المنعشة « المجلة الماركسية La Revue Marxiste » وأقرأ فى بيانها ما يلى .

La croissance du prolétariat a contraint cette bourgeoisie a se replier vers des formes de pensée de plus en plus réacti,onnaires, a passer par toutes les nuances de l'idealisme pour en arriver-en plein xx siecle - a reconnaître et a utiliser, dans son exploitation des masses opprimées, les aspects les plus grossiers de la superstition religieuse. Mais ce recul coincide avec le triomphe du matérialisme dialeeticue dans le mouvement. Le temps est venu d'armer le materialisme présent et d'appeler les témoignages du matérialisme passé, inconnu en France, ou dénaturé.

[من مقالة نشرت فى مجلة ذا كرايتريون (المعيار) يوليو ١٩٢٩]

من " تعليق"

(١٩٢٩)

دفاع لورد برنتفورد

في عدد الـ « نايتتينث سنشرى » (القرن التاسع عشر) الصادر فى أغسطس نجد مقالة بالغة التشويق لوزير الداخلية السابق من حزب المحافظين تحمل اسمه الجديد . وهى تؤكد الرأى الذى ظللنا نعتنقه دائماً : أن سير وليم جوينسون هيكس السابق رجل بالغ الأمانة والضمير الحى والروح العامة والارتباك . ومقالته معنونة «الرقابة « على الكتب » وينكرنا لورد برنتفورد – كما توحى علامات التنصيص – بما كنا نعرفه من قبل وهو أنه ليس هناك رقابة على الكتب فى بريطانيا . ويرد لورد برنتفورد بأمانة كاملة وما يكاد أن يكون ببساطة تجرد الخصم من السلاح على بعض نقاده ، وهو لا يرد على النقدات ولا يستجيب للمقترحات الواردة فى « ذا كرايتريون » التى نثق أنه لم يسمع بها قط ولهذا السبب نجرؤ على أن نعلق على دفاعه .

إن دفاع لورد برنتفورد عن تصرفه فى قضية رواية « بئر الوحدة » موجه ضد أولئك الخصوم الذين هم أيسر الناس على المهاجمة : فهم أولئك الذين يعتقدون أن الكتاب « عمل فنى » . وعلى ذلك فإن دفاعه بلا فاعلية إزاء التعليقات التى سبق أن قدمناها فى هذه المجلة . وقد ظللنا نعتنق رأيا مؤداه أن مسألة ما إذا كان العمل «عملاً فنياً» إنما تبتعد بنا عن الموضوع الرئيس . فهى من الناحية الفعلية تعنى أنه ينبغى أن يحكم علينا العالمون بالفن (برنسون أم دفين ؟) أو العالمون بالنقد الأدبى بدلا من مستر ميد – وعلينا بنفس السرعة أن نتناول مستر ميد .

إنها ليست مسألة « فن » وإنما مسألة حريات عامة . ونحب أن نوضح للورد برنتفورد أننا لم نعتبر « بئر الوحدة » عملاً فنياً وإنما مجرد كتاب بليد سيئ الكتابة هيسترى تسرى فيه نغمة مكررة من التدين . وأننا إذ نحكم عليه ، على هذا النحو ، لا نزال مصرين على أنه كان ينبغى أن يسمح له بالتداول .

[من مقالة نشرت فى مجلة «ذا كرايتريون» – أكتوبر ١٩٢٩]

(بلا توقيع)

من " تعليق"

(١٩٣٠)

جائزة المجلات الخمس :

في عددنا الصادر في يوليو ، أعلنا عن شكل جديد من الجوائز الأدبية تقدمه خمس مجلات : هي « ذا كرايتريون » و **Euro Paeische Reovue** التي تصدر في برلين و **Nouvelle Revue Francaise** (**المجلة الفرنسية الجديدة**) التي تصدر في باريس و **Revista de Occidente** التي تصدر في مدريد ، و **Nuova Antologia** التي تصدر في مدريد . ويذكر القراء أن خطتنا كانت هي أن نجعل الجائزة على خمس سنوات متعاقبة : أولاً لأحسن قصة قصيرة مقدمة بالألمانية ، ثم للقصص القصيرة المقدمة بالانجليزية والفرنسية والإيطالية والاسبانية بهذا الترتيب ، على أن تطبع القصة الفائزة – في نفس الوقت بقدر المستطاع – في المجلات الخمس ، ولما كانت مجلة **Europaei sche Revue** هي أول من فكر في هذا المشروع ، فقد كان من الصواب أن تختار القصة الألمانية أولا . وفي هذا العدد ننشر قصة « **قائد المائة** **(Der Hauptman Von Kaparneum)** » لمستر إرنست ويشرت . وقد اختارت هذه القصة بالاجماع اللجنة الألمانية المكونة من د. ماكس كلاوس ، رئيس تحرير مجلة **Europeische Revue** والأستاذ إ . ر . كريتوس المعروف جيداً لقراء « **ذا كرايتريون** » ، والروائي توماس مان الذي خلف المغفور له هوجوفون هوفمانشال في اللجنة ، ثم أقرها محررو المجلات الأربع الأخرى . ونأمل أن نتمكن من أن نعلن في مطلع العام القادم شروط تقديم مخطوطات القصص الانجليزية ، وستقرأ المخطوطات أولا لجنة من ثلاثة نقاد انجليز ثم تحال إلى محرري المجلات الأدبية الأربع .

[من مقالة نشرت في مجلة **ذا كرايتريون** – يناير ١٩٣٠]

(بلا توقيع)

" كتب ربع السنة"

(١٩٣٠)

الله : مدخـــل إلى علم ما وراء عـلـم الأحياء (ميتـا بيولوجيـا) تأليـف ج . ميدلتون مرى (كيب) ١٠ شلنات ، ٦ بنسات .

هذا الكتاب تابع طبيعي لكتاب مؤلفه « حياة يسوع » . وهو كتاب أهم من سابقه لأنه لا يعمم فقط نفس المشكلة على شكل تغدو معه علاقتها بالعالم الحديث أيسر على التعرف ، وإنما أيضا لأنه يتمتع بوضوح فى التعبير أكبر مما تعودنا على أن ننتظره من مستر مرى . من الواضح أنه قد بذل جهداً شاقاً لا ليصل إلى نتائج خاصة به فحسب ، وإنما ليجعلها مفهومة للقارئ أيضا .

إن القضية موضوع البحث يمكن أن تصاغ ببساطة على النحو التالى ·

إن مستر مرى يرفض « المذهب الإنساني » بكل صوره من الحق أن فلسفة أو فلسفات المذهب الإنسانى لم تطور بعد تطويراً كاملاً ، فالحجة التى قد تكون قوية ضد مستر بابيت قد لا تنطبق على مستر فرنانديز أو العكس . ومع ذلك أعتقد أن ثمة انفصالاً جذرياً بين مستر مرى وأى امرئ يسمى نفسه من أصحاب المذهب الإنسانى - بمعنى أن إطار بناء مستر مرى إنما هو - وينبغى أن يكون - دينياً بالتأكيد ، وأن نوعية وترتيب حساسيته إنما هما وينبغى أن يكونا دينيين بالتأكيد . وعلى ذلك فإن مستر مرى يبحث عن نظرة إلى الحياة ترفض العقلانية أو الطبيعية المادية العادية وما فوق - الطبيعية أيضا . وليست هذه ، بحال من الأحوال ، أول محاولة للعثور على رأى ثالث . فقد كانت البرجسونية محاولة أخرى من هذا القبيل . وينبغى أن نوضح أنه على حين أن المذهب الإنسانى حل وسط بين عناصر ناقصة الارتباط من الطبيعى وما فوق الطبيعى ، فإنه لمن المحتمل لعقيدة كعقيدة المستر مرى أن يتضح ، إذا لم تنجح ، أنها كلية مذهب طبيعى أو فوق الطبيعى متنكر

والقسم الأول من الكتاب ترجمة ذاتية يلوح أن الغرض منه بالنسبة للمؤلف هو إعمال ذهنه إلى النقطة الملائمة التى يتمكن عندها من أن يقول ما كان يريد أن يقوله ، ومن المحتمل أن تكون له نفس الفائدة لكثير من القراء وبالنسبة لهدف مراجعة ، لابد من أن تكون محدودة ، فإنه يمكن غض النظر عن القسم الأول . وعلاقته الرئيسية بالفكرة المركزية فى الكتاب هى دحضه - من واقع خبرة المؤلف - «الخبرة الصوفية»

كبرهان ديني في حد ذاتها . ولكن لما كان يخلق بكل دارس للتصوف أن يتفق مع هذه النتيجة وألا يندهش من خبرة مستر مرى ، وإنى لأوافقه تماماً على أنه ما من خبرة صوفية يمكن ، فى ذاتها وبذاتها ، أن تكون ضماناً لأى شئ للبشر ، فإنه لا حاجة بى إلى أن أتوقف عند هذه النقطة .

إن تفسيره لحياة يسوع هو أساساً ذات التفسير الذى طرحه فى الكتاب السابق ، وقابل لذات الاعتراضات . فهو يتضمن نظرية فى الوهم هى – فى رأيى – مستحيلة كنظرية فى المعرفة ، وأعتقد أنه يمكن تمثلها فى تنويعات عديدة للبراجماتية .

والنمو الرئيس لهذا الكتاب بالمقارنة بسلفه هو نظرية الميتابيولوجيا التى ليست أقل مما يدعوه مستر مرى مذهباً طبيعياً كاملاً يحتفظ فى الوقت ذاته بكل القيم الروحية . إن مستر مرى فيما أفترض خليق أن يدعو مذهب برجسون الطبيعى غير كامل ، ومذهب مستر رسل الطبيعى مزيداً من العقلانية .

إن أول تساؤل المرء عن نظرية لـ « الميتابيولوجيا » لا ينبغى أن يكون : ما إذا كانت زائفة أم صادقة – لأن هذا لايعدو أن يكون وثبا إلى تحيزاتنا – وإنما إذا كان لها أى معنى ولماذا . ففى أى فترة سيكون ثمة عدد من المصطلحات تجنح إلى الظفر بموافقة شعبية . والعثور على معنى لمصطلحات مستر مرى يتضمن يسيراً مما لا يمكن أن يسمى سوى إيمان بألفاظ معينة متداولة . ولئن كنا على غير وفاق مع جيلنا فإننا لا نستطيع أن نوافق لا لأننا نجد الفلسفة غير منطقية أو منبتة الصلة بالوقائع وإنما لأنها لا تعنى لنا شيئا وأنا أجد هذه الصعوبة مع مستر مرى . فلكى أبتلع فلسفته تتجه شكوكى إلى أنه قد كان على أن أبتلع عدداً من الأشياء الأخرى أولا ، بحيث أتقبل عدداً من المصطلحات دون مطالبة بتعريف لها . إن كلمات من نوع منبثق ، كائن عضوى ، وحدة بيولوجية الحياة ، هى ببساطة لا تستثير «الاستجابة» الصحيحة فى صدرى إنها مصطلحات قد تكون لها معان محددة فى النطاق المحدود للحديث عن البيولوجيا ، ولكن فلسفة تقوم على معرفة بيولوجية أمر مختلف عن البيولوجيا وتسميتها « ميتابيولوجيا » يلوح لى حيلة لفظية ولعبا على تورية « فيزيقا » و «ميتافيزيقا » المفيدة . وعندما نتقدم من الكلمات إلى العبارات ومن العبارات إلى الجمل تتضاعف الصعوبات . يقول مستر مرى .

« إن « القيمة » هى الجدة الخلاقة فى عملية الكون العضوية وأكثر من هذا إنها جدة خلاقة تصون ذاتها » .

ففى هذه الجملة تعرف القيمة بمصطلحات عندى أنها محتاجة إلى الشرح أكثر

من مصطلح « قيمة » . فما الفرق بين الجدة التى هى خلاقة والجدة بمعناها البسيط ؟ ربما كانت « الجدة الخلاقة » هى « الجدة العضوية » ولكن ذلك لا يعنينى كثيراً . وعلى أية حال فليس الخلق خلقاً إلا أن يخلق شيئا جديداً . أما لماذا يتعين أن تكون الجدة الخلاقة أو الجدة العضوية ، كما قد يكون لنا أن ندعوها ، قيمة فذاك ما لا أستطيع له فهما . يقال لنا إن قيمة قصيدة أو معبد (ص ١٨٣) تتمثل ببساطة فى قدرتهما على صون ذاتيهما كموضوع للاستجابة المعينة التى تعزو إليهما قيمة . وهل « قدرتهما » شئ أكبر من طريقة مجازية للقول بأن الناس قد ظلوا يستجيبون لهما بطرق فيها عنصر مشترك ؟ يلوح لى أن الميتابيولوجيا فلسفة تستخدم مصطلحات تتوسل إلى الخيال البيولوجى . ولست أستطيع أن أعتقد أن الخيال البيولوجى فى مثل دوام الخيال الدينى أو أن فلسفة مستر مرى أكثر من إحدى تنويعات تلك الفلسفة الذائعة فى عصرنا التى توجد « تنويعات ذات دلالة » أخرى لها عند برجسون أو دريش أو وايتهد أو إدنجتون أو لويد مورجان .

وعلى صفحة ١٨٤ أجد كلمة « عضوى » خمس مرات و « ميتابيولوجى » ثلاث مرات ، و « تنوع » مرتين .

وفى هذه الكلمة القصيرة لم أعد أن حاولت التعبير عن الصعوبة الأساسية الخاصة بى مع هذا الكتاب : وقد لا تكون صعوبة عند آخرين . ومن وجهة نظرى فإن للكتاب أيضا ميزة بالغة الأهمية : فعلى الرغم من أنه يلوح لى أن مستر مرى فى نهاية المطاف لا يقدم إلا أحد تنويعات المذهب الطبيعى البيولوجى فإنه قد أبصر بوضوح أكثر من سواه القضية الحقيقية والاختيار الذى يتعين أن يقوم به المرء والحقيقة الماثلة فى أن عليك إما أن تأخذ الدين الموحى به برمته أولا تأخذ منه شيئا . وهو ينم على فهم ملحوظ حقا للكاثوليكية . بل أنه قد يلوح أنه يفهم الكاثوليكية خيراً مما يفهم معتقداته الخاصة .

[نشرت فى مجلة **ذا كرايتريون** – يناير ١٩٣٠]

« كتب ربع السنة »

(١٩٣٠)

بودلير والرمزيون : خمس مقـالات تأليف بيتر كوينـل (تشاتو آند وينداس) ٧ شلنات ، ٦ بنسات .

لقد أدى مستـر كوينل لجيله مـا أداه آرثر سيمونز ، منذ عدة سنوات مضت ، بكتابه « **الحركة الرمزية في الأدب** » . ولست ميالا إلى الانتقاص من قدر كتاب مستر سيمونز ، فقد كان كتاباً بالغ الجودة بالنسبة لعصره ، وقد جعل القارئ يرغب فى قراءة الشعراء الذين كتب مستر سيمونز عنهم . وأنا شخصياً أدين لمستر سيمونز بدين كبير فلولا قراءتى لكتابه ، ما كنت سمعت فى عام ١٩٠٨ عن لافـورج أو رنبو ، وربما ما كنت شرعت أقرأ فيرلين ، ولولا قراءتى لفرلين ، ما كنت سمعت عن كوربيير . وهكذا فإن كتاب سيمونز واحد من تلك الكتب التى أثرت فى مجرى حياتى . ومع ذلك فقد آن الآوان لكتابة كتاب جديد عن نفـس الموضـوع يحذف – كما يفعل مستر كوينل وهو مصيب تماماً – ميترلينك . ومن المحقق أن من يقرأ أحد الكتابين يخلق به أن يقرأ الثانى ، ولكننا لم نعد بعد فى سورة الاكتشاف . فإن الشعراء الذين يعالجهم مستر كوينل قد غدوا الآن جزءاً من تكويننا كشكسبير أو دن : إنما نحتاج إلى ما يدعى تقييما .

إن العيب الرئيس الذى أجده فى كتاب مستر كوينل هو شكل الخمس مقالات فالمرء يتوقع – خمس مقالات ، مقالات كتلك التى كتبها مستر سيمونز ، تنطلق من جديد وبحماس جديد عند الكلام عن كل مؤلف . ولكن هذه المقالات ليست مقالات خمساً حقيقة ، وإنما هى خمسة فصول من مقالة واحدة كاملة عن جزء من الموضوع الكبير · موضوع ما بعد الرومانسية . وقد وجدت أن مقالة مستر كوينل الأولى ومقالته عن بودلير (الشاعر المفتاحى غير المدرج فى كتاب مستر سيمونز ، وهو شاعر تلمسه مستر سيمونز على نحو أسوأ مما فعل مع خلفائه الثانويين) أقل المقالات إرضاء عند القراءة الأولى . ذلك أن ثمة قدراً كبيراً مما يمكن أن يقال عن بودلير أكبر مما قاله مستر كوينل . ومن ناحية أخرى ، فإن بودلير الإنسان أعظم كثيراً من كل خلفائه ، إلى الحد الذى لا يمكن معه أن نحصره – كما يمكن أن نحصرهم – فى نطاق مقالة واحدة . وعلى ذلك فإن الصعوبة الكامنة فى خطة كتلك التى اصطنعها مستر كوينل هى أنه لابد

من رد بودلير إلى تلك الجوانب التى يمكن عندها أن يقارن ، على نحو نافع ، بأقل حوارييه ممن لهم دلالة .

وبهذا التحفظ - أو الإدلاء نيابة عن مستر كوينل بتقرير أشعر أنه كان يجب عليه أن يدلي به شخصياً - فإن دراسته عن بودلير دراسة جديرة بالاعجاب ، وهى - باستثناء دراساته للافورج ومالارميه - أحسن ما فى الكتاب حقيقة . إنها أول سلسلة من الدراسات عما بعد وفاة الرومانسية ، وعصيان شئ يصعب دعوته بالكلاسية ، وإن كان من الممكن أن ندعوه ، بحكمة ، ضد الرومانسية . وتتمثل الصعوبة فى أن الرجال الثانويين يمكن أن يحصروا كلية - وعلى نحو أكثر من السخاء - فى نطاق ما يمكن أن يسمى بلا جدال بالنقد الأدبى ، على حين أن أى نقد كفء لبودلير لابد أن يفضى بالناقد حتما إلى خارج دائرة النقد الأدبى . ذلك أنه لن يجدى أن تلصق بطاقة على بودلير ، فهو ليس مجرد - أو حتى ، فى رأيى - فى المحل الأول - الفنان ، ولو أنى قارنته بأى امرئ فى قرنه ، لقارنته بجوته وكيتس - أى لوضعته مع رجال مهمين فى المحل الأول لأنهم نماذج إنسانية لخبرة جديدة - وفقط فى المحل الثانى لأنهم شعراء . وأعتقد أن مستر كوينل ليس غافلا عن هذا ، لأنه يقول فى واحدة من خير جمله عن بودلير (ص ٦٤)

« لقد كان يتمتع بحس عصره وقد تبين نموذجه حين كان هذا النموذج ناقصاً ما يزال - لأن إساءتنا فهم الحاضر هى وحدها التى تحول بيننا وبين النظر إلى المستقبل القريب وكذلك جهلنا بالحاضر واتجاهاته ومتطلباته الحقيقية باعتبارها منفصلة عن الزائف منها وقد سبق إلى توقع كثير من المشاكل - على المستوى الجمالى والمستوى المعنوى معاً - التى مازالت تعنى مصير الشعر الحديث » .

إن هذا التأكيد صادق يقينا فيما أعتقد فهذا « الحس بالعصر » هو الشئ المهم فى بودلير ، وهو ما نقله ، على شكل كسور متفاوتة - إلى خلفائه الثانويين . وإن « الحس بعصر المرء » ليتضمن حساً ما بسائر العصور ، بحيث أن حس بودلير براسين متكامل مع حسه بعصره .

بديهى أن الفترة القصيرة التى عاش فيها بودلير كانت فترة يسودها الخلط . وعلى الرغم من أن النقد الأدبى يلزمنا بأن ندرس ڤيير وجيرار دى نرفال عندما ندرس حركة ما بعد بودلير بأكملها ، فإنه ليجمل بنا أن نتذكر أن ڤيير وجيرار دى نرفال (وويسمانز . وهو ضرب من زولا مطعّم ، على نحو تسوده النزوة ، بكل ما هو أقل الأمور أهمية فى بودلير) بمثابة انحرافات عن القضية الرئيسية وأنا أشكو من أنه

قد كان يجمل بمستر كوينل أن يتجاهل فيير ، إلا باعتباره حاشية على الآخرين . ذلك أن فيير - عند هذه النقطة - لا يعدو أن يكون من قطع عصره ، ومن طرائف البدع الجارية للفلسفة الشعبية ، لا يرفعه على ميترلنك سوى أنه توفى منذ مدة أطول . وحتى نشاط المستر كوينل لا يتمكن من أن يجعل فيير شائقا ، أو أكثر تشويقاً من إعادة طبع صورة فوتوغرافية تمثل سيدة على دراجة فى ١٨٩٧ . إن الخلفاء الوحيدين المهمين لبودلير إنما هم لافورج وكوربيير ومالارميه .

ومن الفروق بين بودلير والشعراء الذين تلوه - لافورج وفرلين وكوربيير ورنبو ومالارميه - أن بودلير لا يكشف فقط عن متاعب عصره ويتنبأ بمتاعب العصر التالى له وإنما يومىء أيضا إلى مخرج ما من هذه المتاعب . وعندما نصل إلى لافورج نجد شاعراً يلوح أنه يعبر على نحو أوضح ، حتى عما نجده لدى بودلير ، عن صعوبات عصره ، فهو يتحدث إلينا أو هو قد تحدث إلى جيلى على نحو أشد صميمية مما يلوح أن بودلير قد تحدث به . وفقط فيما بعد ننتهى إلى أن « حاضر » لافورج أضيق من حاضر بودلير ، وأن حاضر بودلير يمتد ليشمل قسماً أكبر من الماضى ومن المستقبل .

وقد كان بوسع مستر كوينل - فيما أظن - أن يستفيد استفادة أكبر من مؤثرات الأدب الانجليزى وكان بوسعه أن يستفيد استفادة أكبر من مؤثرات ألمانيا فى لافورج ، خاصة تأثير شوبنهاور وهارتمان ، ومن الاتجاه « النوردى » عموماً للحركة الرمزية ، وتضادها مع التركيب الجنوبى لدى فاليرى . وهو فى كتابته الفعلية ينغمس فى الاستعارة والتشبيه ، وأسلوبه ذو وفرة كثيراً ما تربك ، ولكنها أحيانا تجزى بعبارة مرموقة لافتة . بيد أن كتابه كتاب جيد عما هو أهم جزء من تاريخ الشعر فى القرن التاسع عشر . وإنى لأرتد بناظرى إلى سنة ١٩٠٨ الميتة وألاحظ برضاء أنه قد صار من المسلم به الآن أن تيار الشعر الفرنسى الذى نبع من بودلير إنما هو تيار قد أثر - فى هذه السنوات الإحدى وعشرين - فى كل الشعر الانجليزى المهم . إن كتاب مستر سيمونز من علامات الطريق ، وسيكون كتاب مستر كوينل علامة أخرى .

[نشرت فى مجلة **ذا كرايتريون** - يناير ١٩٣٠]

من " تعليق "

(١٩٣٠)

مسرح قومي :

شرح ماثيو أرنولد ، في واحدة من أكثر مقالاته شعبية ، ببراعة وإقناع عظيمين الميزة التي يتمتع بها الفرنسيون في امتلاكهم أكاديمية للآداب ، ولكنه انتهى إلى أن الانجليز لن يحصلوا قط على مثل تلك المؤسسة ، وربما لم يكن يجمل بهم أن يرغبوا فيها . وإن المشروع الملح على إقامة مسرح قومي في انجلترا ليوحي بتأملات مشابهة بعض الشئ . ذلك أننا إذا حصلنا عليه ، فهل تراه سيكون مثل الكوميدي فرانسيز ، وحتى إذا جاء مثله ، فهل يجمل بنا أن نرغب فيه ؟

لم يئن الأوان بعد للتعبير عن رأى إيجابي . فمن المستحسن أن يدور قدر كبير من المناقشات أولا . وقد كانت مساهمات مستر برنارد شو في هذا الموضوع أقرب إلى السطحية ،وكانت مساهمات مستر جرانفيل باركر أكثر جدية . ولكننا لم نقف ، حتى الآن ، على أي مناقشة من امرئ لا يرغب في مسرح قومي ، وإنما إشارات قلائل من أشخاص يعتقدون أن مثل هذه المغامرة خليقة أن تكون باهظة التكاليف . وليس من المحتمل لمثل هذا الاعتبار إلا أن يشعل حماس المتحمسين لفكرة المسرح . وفي مثل هذه المسألة ثمة عادة فئتان من الناس لا غير · القلة المتحمسة له والأغلبية الكبرى اللامبالية تماما . ولئن كان من المؤسف أن يفشل مثل هذا المشروع الكبير بسبب لا مبالاة الجمهور ، فإنه لما يعادل ذلك بعثا على الأسف أن ينجح لنفس هذا السبب : فإن نزوة بضعة مليونيرات قد ترهقنا بترف باهظ التكاليف ، لا يستحق – على وجه الدقة – شيئا .

[من مقالة نشرت في مجلة **ذا كرايتريون** – أبريل ١٩٣٠]

(بلا توقيع)

من «تعليق»

(١٩٣٠)

مكان روبرت بريدجز :

مـهـمـا يكن المرشح لإمـارة الشـعـر - التى مـازالت خـاليـة عند لحظة كـتـابة هذه السطور - فإن مناقشـات الصحافة عن الخليفة « المنطقى » لدكتور بريدجز تنطوى على تحية إيجابية جداً لأمير الشعراء الراحل . إن رفرفة حب الاستطلاع الصحفى حول خليفة يدين بتشويقه - إلى حد كبير - إلى الحقيقة الماثلة فى أن بريدجز ، بطريقته البالغة الاختلاف ، قد رفع إمارة الشعر إلى منزلة من العزة لم تكن لها منذ أكثر أيام تنيسون ظفراً . وحتى وردزورث ، بمجئ الوقت الذى بلغ فيه ذلك الشرف ، لم يكد يضيف شيئاً إلى لمعانها . وبعد تنيسون قام دكتور بريدجز بأكثر مما قام به أى شاغل المنصب من أجل زيادة الامتياز الذى خلع عليه . وليس مما ينتقص من قدر أى خليفة محتمل له ، وإنما هو مجرد اعتراف بالملكات الخاصة ، بل وحدود أمير الشعراء الراحل ، أن تقول إنه ليس هناك بقيد الحياة من يستطيع أن يشغل ذلك المنصب بالرشاقة التى شغله بها ساكنه الراحل .

ذلك أنه من المؤكد أن ما اجتمع له من ملكات كان - على وجه الدقة - الاجتماع المناسب . وفى هذا السياق فإن ذكرى إيرل أوكسفورد الراحل وأسكويث اللذين رشحاه ينبغى أيضا أن تكرم . لم يكن يمكن أن يكون هناك سبب لترشيح بريدجز سوى كونه شاعراً . وعندما غدا أميراً للشعراء ، لم يزد من تبريز ذلك المنصب فحسب ، وإنما وجدناه - فى الوقت ذاته - يرفع ويحافظ على تقدير الشعر كمهنة ذات كرامة حتى فى العالم الحديث . وثمة شعور نحن على يقين من أن كل ممارسى الشعر الآخرين كانوا يضمرونه لبريدجز هو شعور الاحترام ، وعندما ينعقد عليه الاجماع على هذا النحو ، فإنه ليكون شعوراً بالغ الفتنة يوحى به . ثمة شعراء أحياء من كل جيل أكثر شعبية منه ، ومن المحتمل أن يكون هناك شعراء أحياء سيقرءون أكثر منه بعد قرن من الآن . بيد أنه ما من شاعر من أى جيل كان بوسعه أن يمثل عزة الشعر وصعوبته مثله . إن بعض القراء يفضلون شعره الغنائى الباكر على أغلب تجاربه التالية والأكثر طموحاً ، بيد أنه سواء ما إذا تأكد هذا الذوق فيما بعد أو لم يتأكد ، فمن المحقق أن « تجريبه » قد خدم غرضاً قيماً . لقد أعان على تعويد قراء الشعر على

تصور أكثر تحرراً لتكنيك النظم ، وعلى فكرة مؤداها أن نمو التكنيك موضوع جدى لا يتوقف للدرس بين كتاب الشعر ، وأعان على حماية سائر الناظمين الأقل منه منزلة من تهمة أن يكونوا مجرد« متمردين » أو « فلتات » ، أو كما سماهم كاتب فى « ذا مورنتج بوست » (بريد الصباح) منذ بضع سنوات مضت : «بلاشفة أدبيين» . لقد كان دكتور بريدجز – وهذا يضاف إلى شرفه ، وإلى منفعتنا – «ذا نزوات» كأى شخص آخر : فحتى فى استخدامه للألفاظ القديمة كان مجدداً ، ولا ينبغى أن ننسى مجموعة تراتيل باتندون ، ولا شغفه بالموسيقى القديمة وإصلاح اللغة والشعراء الشبان وعدة أشياء ينظر إليها البريتونى العادى بعين الشك . وحتى الشعراء الذين يشعرون أنهم لا يدينون له مباشرة بشئ ، والذين لا يسعهم أن ينضموا إلى جوقة الثناء على « عهد الجمال » يجدون من الأسباب ما يدعو إلى مباركة ذكراه .

[من مقالة نشرت فى مجلة **ذا كرايتريون** – يوليو ١٩٣٠]

(بلا توقيع)

"كتب ربع السنة"

(١٩٣٠)

الشعر في الوقت الحاضر . تأليف تشارلز وليمز (مطبعة أكسفورد) ٧ شلنات ، ٦ بنسات . هذه المقالات جميعا ذات حدس ، مما يمكنّها من أن تقول شيئا كاشفا عن موضوعاتها . وهذا جدير بالاعجاب ، بصفة خاصة ، في مقالاته عن و . هـ . ديفير (ذلك الفرا أنجليكو ليومنا هذا) وعن جيش الخلاص الذي تمثله عبقرية مستر تشسترتون ، وعن الشعراء الجورجيين الأصغر سنا .

(من مراجعة نشرت في مجلة «ذا كرايتريون» بلا توقيع ، ولكن پول مرى في كتابه «ت . س . إليوت والصوفية» ينسبها إلى إليوت . «ذا كرايتريون» مجلد ٩ ، العدد ٣٧ ، يوليو ١٩٣٠).

من « تعليق»

(١٩٣٠)

نهاية دورة :

انتهى برلمان الصيف بشعور عام بالهبوط والكسل ، وإنا لننتظر إلى استئنافه في الخريف بقدر من الأمل أقل وحتى السنوات الأخيرة كانت الحكومة البرلمانية تعني أن قسماً من الناخبين يريد أن تبقى الحكومة ، لكي تواصل عملها الطيب ، وأن قسماً آخر من الناخبين يريد أن يخرجها ويستبدل بها حكومة طيبة حقا . وهكذا كان لكل امرئ - سواء كان راضياً أو لم يكن - شئ يأمل فيه ، وكان من الممكن أن يكون الانتخاب العام مناسبة للانفعال والاحتفال . أما الآن فلا أحد يريد أن تبقى الحكومة الحالية ، ولا أحد يريد أن تخرج . إن مستر سنودن يغدو أبعد عن حب الجماهير ، وتغدو سياساته مدمرة على نحو أوضح ، ومع ذلك يرتعش المرء إزاء اضطراب ونفقات انتخاب قد لا يعدو أن يجئ بمستر تشرشل في مكانه . وفي عين الوقت انشغل البرلمان أساساً بمسائل من نوع المالية لا يفهمها إلا أشخاص قلائل جداً ، سواء داخله أو خارجه ، ولم يجد إلا أضأل وقت للمسائل التي يمكنه متوسط تعليمه وذكائه من استيعابها .

وكثيراً ما يكون الأشخاص المتمسكون بمعتقداتهم تمسكاً قوياً فى تلك الهيئة مبعث إرباك لحزبهم أكثر مما هم كذلك لأى حزب آخر . وخلاصة القول أن امتياز عضو البرلمان لم يعد ما كانه ذات يوم ، وربما سمعنا – عند أى لحظة – من الصحافة اليومية الأكثر قابلية للتهيج أن الحكومة البرلمانية « غلطة تاريخية » .

[من مقالة نشرت فى مجلة **ذا كرايتريون** – أكتوبر ١٩٢٠]

(بلا توقيع)

من " تعليق"

(١٩٣١)

أخبرتنا جريدة « ذا تايمز » منذ فترة ليست بالطويلة فى مقـــالة افتـتاحية لها (٢ أكتوبر) أنه « لم توجد قط فى تاريخنا فترة من التعليم الشعبى توازى العام ونصف العام الماضيين » . ومضت تلوم سير مارتن كونواى – الذى ظل يدمدم متذمراً على شكل رسائل من حالة حزب المحافظين – لأنه يأسف لامتداد حق التصويت ، وذلك بأن طرحت « دعوى لا نزاع عليـها مؤداها أن إطار الديمقراطية لن يكتمل دون » – دون ماذا ؟ – دون الشابات اللواتى فى الواحدة والعشرين .

وثمة هنا مشكلتان شائقتان جديرتان بالفحص . إحداهما هى طبيعة وقيمة هذا « التعليم الشعبى » الذى يمتد بهذا الاتساع وهذه السرعة ، والأخرى هى : أما وقد اكتملت هذه القطعة اللطيفة من النجارة ، « إطار الديمقراطية » فما طابع القماشة الموجودة بداخلها ؟

[من مقالة نشرت فى مجلة **ذا كرايتريون** – يناير ١٩٣١]

من " تعليق"

(١٩٣١)

إن الموقف الاجتماعي والسياسي في انجلترا قد وصل إلى حالة نجد معها أننا الآن نسمع من أكثر منابر الصحف سيراً على السنة في البلد أنه لابد من عمل شئ – أي شئ أفضل من مجرد إخراج الحكومة الحالية وإعادة الحكومة الأخيرة بدلا منها مرة أخرى . وعلى سبيل المثال نجد في جريدة « ذي أوبزرفر » (٢٢ فبراير) أن مستر جافين قد انتهى إلى رأى مؤداه أنه ينبغي تشكيل حكومة وطنية جديدة لتعالج الطوارئ الفعلية . ولسنا ننازع فيما لدى المستر جافين من معرفة تاريخية ومضاء سياسي عندما نذهب إلى أن حكومة وطنية – وهي عبارة يلوح أنها تغطي ائتلافاً بين الأحزاب الثلاثة كلها – قد تثير شيئاً أقل من ثلث الحماس الهادئ الذي يستطيع أي من الأحزاب الثلاثة الآن أن يثيره بمفرده ، إلا إذا اقترح شئ أكثر دواماً لكي يخلقها . وإذا كان على البلد أن ترتد إلى نظامها الحكومي الحالي بعد معالجة «الطوارئ» ، فإننا لا نستطيع أن ننتظر من نظام الحكومة الحالي أن يخرج من بياته الشتوي شاباً وقوياً كما هو الشأن في أي ظرف آخر . سيكون قد عاني تناقصا · لأننا سنضطر إلى التفكير فيه على أنه مباراة ودية تشترك فيها ثلاثة أيدي وهو ما لا تثريب عليه إذا كانت الأمور تسير سيراً حسناً ، وحين لا يهم كثيراً من الذي يمسك بالسلطة ، ولكنه يجب دائما أن يوقف بمجرد حدوث أي شئ جدي .

[من مقالة نشرت في مجلة **ذا كرايتريون** – أبريل ١٩٣١]

من « تعليق »

(١٩٣١)

ثمة شئ قد حدث فى قاعة الصيادين منذ فترة ليست بالطويلة ، ويستحق تسجيلاً أكبر من حوليات « ذا فينانشيال تايمز » القصيرة البسيطة . إنه عشاء رابطة المصرفيين البريطانيين . وقد كانت الروح المترأسة عليها هى مسترج بومونت بيز[1] ، وشبح الأمسية هو رئيس مجلس اللوردات .

سواء كانت الطبيعة البشرية تتغير أم لا ، فمن المؤكد أن كل شئ حولها يتغير . ولا يملك المرء إلا أن يتأثر بشعور بالتغير عند قراءة السيرة الجديرة بالاعجاب التى كتبها الموقر إيفان تشارتريس عن المغفور له سير إدموند جوس[2] . إن هذا الكتاب – فيما أرى – عمل جدير بالاعجاب . وسواء كنا نقرأ كتابات جوس أولا ، فإن الكتاب جدير بالقراءة كوثيقة عن عصر مضى إن المكان الذى كان سير إدموند جوس يشغله فى الحياة الأدبية والاجتماعية اللندن مكان لا سبيل لأحد إلى أن يشغله مرة أخرى ، لأنه – إذا جاز التعبير – وظيفة قد ألغيت . ويلوح لى – أنا الذى لا أملك وسيلة خارجية للحكم – أن مستر تشارتريس عادل جداً ومنصف و لا هو بالذى يتجاهل الأغلاط ، ولا هو بالذى يقلل من شأن الفضائل . ولن أقول إن نشاط سير إدموند لم يكن نشاطاً بالغ الفائدة فى عالم اجتماعى – أدبى يتراجع بسرعة فى الذاكرة . لقد كان بالتأكيد من اللطائف ولكنه لم يكن من أى نوع من اللطائف التى أستطيع أن أرى أن هناك أى حاجة كبيرة إليها فى عصرنا . ويقارنه مستر تشارتريس بسانت بوف ، ولكنى لا أستطيع أن أجد أى أساس راسخ لهذه المقارنة . لم يكن سانت – بوف مجرد « رجل أدب » ولم يكن معنيا فقط باستغلال وتقييم والاستمتاع بثروات أدب فرنسا الماضى ، وإنما كان ذا اهتمام أكّال ، لا يعرف الشبع ، بالطبيعة الإنسانية فى الكتب وكان دائما يتأمل مشكلات ربما كانت غير قابلة للحل الباقى والمتغير فى

(١) انتخب مستر بومونت بيز حديثا كابتن لنادى الجولف الملكى والقديم بسانت أندروز وهو أيضا كابتن نادى القديس جورج الملكى للجولف ، وعلى ذلك فسيشغل المنصبين فى وقت واحد ، وهو امتياز لم يصل إليه من قبل – فيما أعتقد – سوى لورد فورستر وكابتن أنجوس ف هابرو ومستر بيز كذلك – فيما أعتقد – قريب من بعيد لأندرومارفل

(٢) حياة سير إدموند جوس ورسائله تأليف الموقر إيفان تشارتريس ، هينمان ، ٢٥ شلنا

الإنسانية ، مشكلات الإيمان والشك الدينى ، ومشكلات العقل والجسد والروح . ما كان ليمكن لستر جوس أن يكتب آية من نوع كتاب « بوررويال » Port-Royal لأنه لم يكن مهتماً بما فيه الكفاية . بل أنه ما كان ليمكنه أن يكتب كتاباً يقبل المقارنة بكتاب «شاتوبريان» . لقد كان مهتماً بالأدب لأجل الأدب ، وأظن أن الأشخاص الذين تكون اهتماماتهم محدودة على هذا النحو الصارم ،الأشخاص الذين لم يؤتوا أى حب استطلاع قلق ولا يعنيهم شبح الفكر ، إنما تفوتهم ، على نحو ما ، الانفعالات الأشد حدة التى يمكن للأدب أن يمنحها . وفى عصرنا فإن كلا من المشكلات الوقتية والأبدية تلح على الذهن الذكى إلحاحاً لا يلوح أنه قد كان لها فى عهد الملك إدوارد السابع .

[من مقالة نشرت فى مجلة **ذا كرايتريون** – يوليو ١٩٢١]

« الضحية وسكين التضحية »

(١٩٣١)

ابن امرأة ، تأليف ج . م . مرى :

لقد كتب مستر مرى كتاباً لامعاً . ويلوح لى أنه أفضل قطعة من الكتابة المطولة ، أنجزها مستر مرى . وإخال ، على الأقل ، أنى أفهمه أكثر من أغلب كتاباته الحديثة . إنه عمل قاطع من أعمال السيرة النقدية أو النقد السيرى . وهو قد أداه على نحو حسن إلى الحد الذى يوقع فى نفسى شعوراً بالخوف . ربما لم تكن هذه الأمور قد عادت تهم لورنس ذاته ، ولكن أى مؤلف بقيد الحياة خليق أن يرتجف إذا هو فكر فى إمكانية أن يكتب عنه مثل هذا الكتاب من النقد الهدام بعد وفاته : غير أنه ما كان لأحد ، سوى المستر مرى ، أن يكتبه ، وإنى لأشك فيما لو كان بمستطاع المستر مرى ذاته أن يكتبه عن أى امرئ سوى لورنس . إن الضحية وسكين التضحية قد تلاءما أتم الملاءمة .

وقرب البداية ، يقول مستر مرى :

« إذا حكمنا على لورنس على أنه « فنان خالص » ، فمن الحق أنه لم يجاوز قط ، ولا هو كاد أن يعادل ، هذا السجل الفنى والمحرك للمشاعر لحياة (« **أبناء وعشاق** ») . غير أن لورنس لا ينبغى الحكم عليه على أنه « فنان خالص » ، ولئن كان لفنان هدف يسعى إلى تحقيقه فقد كان هو ذلك الفنان . وحين توضع « **أبناء وعشاق** » فى منظور نواياه الخاصة المتكشفة له – وهذا هو المنظور الوحيد الملائم – تلوح إيماءة رجل يقوم بجهد بطولى لكى يحرر ذاته من رحم ماضيه الخاص » .

وهذا حق . ولكنى أشك فيما يعنيه مصطلح « فنان خالص » للمستر مرى ، وأشك فيما إذا كان نقده ثناء أو شجبا . إنى أوافق على أن لورنس لم يكن « فنانا خالصاً » بمعنى أنه لم ينجح قط فى صنع عمل فنى ، ولكننا نجد – فى هذه الحالة – أن هذا مجرد فشل نسبى ، وذلك كل ما فى الأمر . ولئن لم يكن قد حاول صنع عمل فنى ، فقد كان يجمل به أن يحاول ذلك · لأنه كلما قل نصيب الفنان فيه ، قل نصيب النبى ، وقد نجح أشعياء فى أن يكون كلا الأمرين معاً . وكونك تكون «فنانا خالصاً» لا يتناقض ، بحال من الأحوال ، مع كونك ذا هدف تسعى إلى تحقيقه . لقد كان لفرجيل ودانتى الكثير من الأهداف التى يسعيان إلى وضعها على حجر المسن ، وديكنز وجورج إليوت كثيراً ما يكونان فى خير أحوالهما كفنانين حين يكون لهما هدف يسعيان إلى تحقيقه ،

وليس فلوبير بالاستثناء من ذلك . فلو لم يكن له هدف يسعى إلى تحقيقه لما كان هناك الكثير الذى يمكن أن يكتب عنه . ويورد مستر مرى جملة من جورمون أوردتها أنا نفسى :

ériger en lois ses impressions personelles, c'est le grand effort d'un homme s'il est sincère.

« أن يقيم على شكل قوانين انطباعاته الشخصية . ذلك هو المجهود الأكبر للمرء إذا كان أمينا » .

حسنا ، لقد حاول لورنس أن يفعل ذلك ، بالتأكيد ، ولكن عندى أنه أخفق فيه كلية ، وهذا الكتاب هو تاريخ إخفاقه . ولم يكن لورنس ، ببساطة ، يعرف كيف . لا ريب فى أنه كان على إحساسات وافرة ، ولم يكن فى عصره من هو أشد حساسية منه ، غير أنه ما كان بوسعه لا أن يترك إحساساته وشأنها ، ولا أن يتقبلها ببساطة كما واتته ، ولا أن يعمم القول ، على ضوئها ، على نحو صحيح . إن النبى الزائف يميت الفنان الصادق .

كان للورنس تكوين فنان على نحو أكبر مما قد يخاله المرء من قراءة هذا الكتاب . ويورد المستر مرى منه بدقة وعدل فائقين – ولا أعتقد أن فى الكتاب مقتطفا واحداً مشوها أو مجحفا بموضوعه ، ومثل هذا العدل بالغ الندرة فى النقد – غير أنه لم يكن مما يدخل فى نطاق نواياه أن يلح على أوجه نجاح لورنس ككاتب فى تلك اللحظات التى لم يكن مشغولاً فيها بتلك المهمة القاتلة مهمة تبرير ذاته . فليس الأمر مقصوراً على أن ثمة أوصافاً فخيمة ، هنا وهناك ، وفى كل مكان من عمل لورنس كله ، وإنما توجد أيضا قطع مدهشة – فى كل كتاب له تقريباً ، على ما أعتقد – من الحوار أو السرد القصصى يخرج فيها لورنس ، حقيقة ، من نطاق ذاته ، ويدخل فى غيره من الناس . ثمة حكايات فاتنة من حياة مدرسة فى إحدى المدارس الابتدائية فى رواية « **قوس قزح** » وثمة حوار أو حواران مرموقان فى رواية « **عصا هارون** » ، وثمة قصة قصيرة عنوانها « **طائران أزرقان** » لا صلة لها بمرض لورنس الوجدانى الخاص ، ويقرر فيها موقفا لم يصوره أحد غيره ، إن مستر مرى قادر تماماً على تقدير هذه المنجزات ، ولكنه – وهذا مفهوم تماماً – لم يكن معنيا بها فى هذا الكتاب . بيد أنها تشير فى نظرى إلى أنه كان يجمل **بلورنس** أن يكون « فناناً خالصاً » ولكنه لم يكن خالصاً . وإنى لأتساءل أيضاً : ترى لو كان **لورنس** ، بهذا المعنى ، قد نجح بدلا من أن يفشل ، أفكان مستر مرى يهتم به إلى هذا الحد ؟

إن ما يبينه مستر مرى ويعــرضه ، بإلحاح مروع ، فى كل عمـل لورنس ، إنما هو الإلحـاح الوجـدانى لـ « مـركب الأم » (وينبـغى أن يبين أيضـا كـيف أن الوصف الشـائع « عقدة أوديب » غير مـلائم) . وهو يوضـح أن لورنس كان على نكر من مكمن الخطأ ، وأن لورنس – طوال الجزء الباقى من حياته – كان مزيجا غريباً من الاخلاص ، أو البصـيرة التنبؤية **clairvoyance** وخداع النفس أو الأحرى جـهد خداع النفس . وعلى ذلك فإن تاريخ لورنس التالى ، وتاريخ رواياته ، سجل لمحاولاته المتعددة خداع ذاته بالاعتقاد أنه كان مصيباً فى أن يكون على نـحو ما كان ، وأن بقية العالم على خطأ . إنها قصة مروعة للكبرياء الروحى يغذوها الجهل وربما أيضا الوعى بقدراته العظيمة ومنبته المتواضع . والآن فإن « مركب الأم » عند لورنس لا يلوح لى ، فى حد ذاته ، من علامات العصر . وإنى لأجد من العسير الاعتقاد بأن حياة أسرة من نوع أبوى لورنس إنما هى مما تنفرد به طبقة معينة أو عصر معين . ذلك أن مثل هذه الحياة العائلية ، بما كان لها من نتائج على مثل هـذا الطفل الحساس ، ما كانت لتكون مقصورة على الجزء الأخير من القــرن التاسع عشر . إن ما ينفرد به العصر هو الطريقة التى حاول بها لورنس أن يعالج تفرده . فهذا هو الشئ الحديث ، وهو يلوح لى نابعاً من جهل .

وعندما أستـخدم كلمة جهل ، لا أضعـها فى مقابل شئ يدعى عادة بـ «التعليم» . فلو كان لورنس قد أرسل إلى مدرسة خاصة ، وتلقى درجات شرفية من جامعة ، لما قلّ جـهله مثقال ذرة . ولو أنه كان مدرساً فى جامـعة كمبردج لكان لجهله آثار مـخيفة على نفسه وعلى العالم ، « عفن ويعفن الآخرين » . إن ما يجمل بالتعليم الحق أن يفعله – والتعليم الحق هو الذى يشمل تعليماً ملائماً لكل طبقة من المجتمع – إنما هو تنمية قدرة حكيمـة وكبيرة على اتبـاع السنة ، وصيـانة الفرد من دافع الهرطقـة الطارد المركزى فحسب ، وجعله قادراً على أن يحكم بنفسه ، وقادراً – فى الوقت ذاته – على أن يفهم ويحكم على أحكام خبرة النوع (الإنسـانى) . ولست أظن أن خبـرة لورنـس الأولية العـاثرة الحظ فى حيـاته قد أدت ، بالضرورة ، إلى العـواقب التى تلتـها . فمن المحتمل أن يكون خليقاً بأن يظل على الدوام رجلا شقياً فى هذا العالم ، وليس فى هذا ما هو غريب ، حيث أنه يتعين على كثير من الناس ألا يكونوا سعداء فى هذا العـالم ، وأن يستغنوا عن أشياء تلوح للأغلبية أساسية وأمراً بديهياً ، وإن البعض ليتعلمون ألا يثيروا ضجة حول ذلك ، أو أن يناضلوا – على الأقل – فى سبيل ضرب من السكينة لم يعرفه لورنس قط . إنه خليق بأن نحزن عليه ، وأخطاؤه جديرة بأن يخفف منها ، ولكننا لا نستطيع أن نثنى على امرئ لأنه فشل . فباصطناع نظرية مجنـونة للتعـامل مع الوقـائع ، يلـوح لورنس حديثاً وما أعنيه بـ «جاهل» .

وربما كان لى أن أوضح هذا بأن أورد على سبيل المثال خاصة فريدة فيه تثير اعتراضى ، ولا أستطيع لها فهماً ، فى آن واحد . إنها استخدامه مصطلح العقيدة المسيحية ، لكى يطرح فلسفة أو ديانة هى ، من حيث الأساس ، لا مسيحية أو مناهضة للمسيحية . وهى عادة قد جنح مستر لورنس بأهم حواريين له نحوها : مستر مرى ذاته ومستر ألدس هكسلى . إن تنوع الأزياء التى يكوم فيها هؤلاء الفنانون الثلاثة الموهوبون الأب والابن والروح القدس ، فى أحاجيهم المتنوعة ، لغريب وهو ، فى نظرى ، جارح . ربما لو كنت قد نشأت فى العالم السفلى البروتستانتى الظليل ، الذى يلوح أنهم جميعاً يتحركون فيه بكل هذه الرشاقة ، لكان تعاطفى معهم وفهمى لهم أكبر . بيد أنى قد نشأت خارج الحظيرة المسيحية فى النزعة التوحيدية . وفى شكل التوحيدية التى ربيت عليها كانت الأشياء إما بيضاء أو سوداء . ومن المحقق أنها لم تكن تؤمن بالإبن والروح القدس ، بيد أنهما كانا ينالان احترامها باعتبارهما كيانات يؤمن بها أناس آخرون كثيرون . وأنا لا أنكر هذه التفاصيل من سيرتى الذاتية إلا لأشير إلى أنه من الممكن لغير المؤمنين ، كما هو ممكن للمؤمنين ، أن يعتبروا هذا النوع من الكلام الفضفاض مما يدخل ، على أحسن تقدير ، فى باب الذوق الردئ . إن الروح القدس لا يظهر فى ثبت الشخصيات الخيالية الذى أورده مستر مرى فى نهاية كتابه ، ولكن هذا مجرد سهو بالتأكيد .

وثمة مثال أفضل لـ « جهل » لورنس ، وغفلة تفسد كل فلسفته فى العلاقات الإنسانية - وهى ليست سوى فلسفة فى العلاقات واللاعلاقات الإنسانية - هو محاولته اليائسة العثور على طريقة يمكن بها لشخصين - من الجنسين ، ثم - كعلامة يأس - من نفس الجنس - أن يتحدا روحيا والأمر ، كما لا يدخر مستر مرى وسعاً فى تبيانه ، هو أن تاريخ حياة لورنس وتاريخ حياة كتاباته بأكملها (ويخبرنا مستر مرى بأنهما نفس التاريخ) هو تاريخ تعطشه إلى صميمية أكبر مما هو ممكن بين البشر ، تعطش يهيجه إلى نقطة الجنون عجزه غير المألوف عن أن يكون هو صميمياً على الإطلاق . إن نضاله ضد الحياة المسرفة فى عقلانيتها هو تاريخ طبيعته الخاصة المسرفة فى عقلانيتها . وحتى فى أسفاره إلى الأراضى الأكثر بدائية ما كان ليمكنه قط أن يأخذ البدائيين ، ببساطة ، على ما هم عليه ، وإنما لابد له دائما من أن ينتظر منهم شيئاً ليس بمقدورهم أن يمنحوه إياه ، شيئاً مداوياً له على نحو فريد .لقد كان يبحث عنه هناك ، تماماً مثلما كان يبحث عنه داخل الرجال والنساء الذين يعرفهم ، دون أن يعثر عليه . إن لغيره من الرجال والنساء حاجاتهم الخاصة [هم أيضا] . وثمة قطعة من

[رواية] « عشيق ليدى تشاترلى » (إحدى رواياته التى لم أقرأها) يوردها مستر مرى ، وهى فى مكانها هنا تماماً :

« تشبثت بها فى نشوة ، قطعاً فى نشوة . تصاعدت ، ببساطة ، دخانا . وكانت تعبدنى . كان الثعبان فى العشب هو الجنس . ولم يكن بها ، على نحو من الأنحاء ، شئ منه ، أو على الأقل حيث يفترض أنه موجود . وازددت تحولا . ثم قلت إنه يتعين علينا أن نكون عاشقين . وحدثتها عن ذلك . وهكذا تركتنى . كنت منفعلاً ، ولم تكن راغبة فيه قط . كانت تعبدنى وتحب أن أحدثها وأقبلها : فعلى ذلك النحو كانت تهوانى . ولكن الأخرى فيها لم تكن راغبة . وثمة عديد من النساء مثلها . بينما كانت الأخرى هى ، على وجه الدقة ، التى أريدها ، وهكذا انشققنا . كنت قاسيا وهجرتها » .

لقد حلل مستر مرى هذه القطعة على نحو هو من الحذق إلى الحد الذى يكون معه من الوقاحة أن أضيف شيئاً إلى ما قال ، ولكنى أود أن أتأكد من أنها قد صدمت مستر مرى – كاعتراف – بنفس العمق الذى صدمتنى به . إن مثل هذه الأثرة الراضية عن ذاتها لا يمكن أن تنبع إلا من روح بالغة السقم ، بل أنى خليق أن أقول : من رجل كان عاجزا تماماً عن الصميمية . من الواضح أن الفتاة كانت تحبه ، على نحو يناسب شبابها وغرارتها ، ولكن هذا لم يكن حسنا ، بما فيه الكفاية ، عند لورنس . أى خسارة أنه لم يفهم الحقيقة البسيطة التى تقول : إن لكل كائنين إنسانيين خصوصيات لا سبيل للآخر إلى النفاذ إليها ، وحدودا لا يجمل بالآخر أن يتخطاها ، ومع ذلك يمكن للصميمية الإنسانية أن تكون مدهشة ومانحة الحياة . وهى حقيقة معروفة جيداً للفكر المسيحى ،

وإن لم نكن بحاجة إلى أن نكون مسيحيين لكى نفهمها ، وأن حب أى كائنين إنسانيين لا يكتمل إلا فى حب الله(١) . هذه حقائق بالغة القدم والبساطة بالتأكيد ولكن لورنس – كما أعتقد أن مستر مرى يقول – تذكر البند الثانى من ملخص القانون ، وكان يأمل فى ممارسته ، دون اعتراف منه بالبند الأول . أو ليس هذا هو عين العبء المحزن لعدم قدرة العلاقات الإنسانية على الإشباع ، الذى تلوح عليه – فى نحول – الشخصيات الفاسدة فى روايات المستر مرى ، فضلا عن بعض شخصيات روايات المستر هكسلى ؟ إنها القصة القديمة القائلة إنك لا تستطيع أن تضع كوارت فى وعاء

(١) بديهى أنه لدى كثير من الأزواج نجد أن الأذواق المشتركة أو الاهتمامات المشتركة بإصلاح التعريفة أو منح المواطنين الأفريقيين حق الانتخاب ، قد تلوح بديلا ممتازاً عن ذلك

باينت ، والحقيقة المدهشة الماثلة فى أنك لا تستطيع أن تحصل حتى على الباينت ، إذا أنت لم تملؤه كما لو كان من الممكن أن يكون الحب الإنسانى غاية فى حد ذاته ! إن كل هؤلاء الشبان الحزانى يحاولون أن يؤمنوا بتجريد طيفى اسمه الحياة ، ومع ذلك فإن النفحات العارضة من ارتفاع الروح المعنوية القبرى الذى ينبعث من أعرافهم لأشد برودة من الظلمة .

ومهما يكن من أمر ، فإنه يظل هناك كتاب لم أقرؤه ، ولكنى أحكم عليه – مما يقوله المستر مرى – بأنه جدير بالأهمية التى يعزوها مستر مرى إليه : إنه كتاب «فانتازيا اللاشعور» ، إذ يلوح أن لورنس قد بلغ ، فى هذا الكتاب ، ذروته ، وأن أعماله التى تلته هى ، أساساً ، علامة على الاضمحلال والسقوط :

«ثمة – كما يقول لورنس – فتنة عظمى فى « المثالية » ، المتحققة تحققاً كاملاً ، أى فى الوعى العقلى المتحقق تحققاً كاملا بطبائعنا الخاصة . والعالم الحديث آخذ فى الاستسلام لهذه الفتنة ، وهذه – بالتأكيد – هى العلامة الفارقة للعالم الحديث – وهى ما يجعله حديثا .

وقد كان لورنس أعمق انغماساً فى هذه العملية من أى رجل آخر . وإنه لمن الخطأ التام ، والغلط الكامل ، أن ينظر إليه على أنه ضرب من الانبثاق البدائى . فقد كان ينتمى كلية إلى العالم الحديث و« مثاليته » ، وإن حدة نفوره منه لتومئ إلى اكتمال توحده معه ومكمن افتراقه عن الغالبية العظمى من المثقفين و« المثاليين » هو أن تكوينه العضوى البالغ الحساسية كان أسبق إلى الشعور بالأخطار المخيفة الممتدة على طول هذا الطريق الحتمى ، فيما يظهر للعقلانية الكاملة » .

فهذا يلوح لى ، مهما ، ورجيحا ، أحسنت صياغته ومع ذلك قد يلوح أن لورنس لم يكن يفترق عن « الغالبية العظمى من المثقفين » إلا فى رؤياه الذهنية الأعظم ، وقدرته المتذبذبة على التشخيص ، دون القدرة الأبعد مدى والكاملة على وصف الدواء والنظام . وهذا فى رأيى ما لا يوجد – ولا يوجد فى عصرنا إلا بمشقة كبرى ، إن وجد أساساً – إلا فى نظام المسيحية وتقشفها ولكن هذا هو ما لم يكن بمقدور لورنس أن ينتهى إليه ، ولا هو كان يرغب فيه ، ومن ثم كان ارتداده إلى الكبرياء والبغضاء

وعلى المرء ، حين ينظر إلى كاتب مثل لورنس ، أن يعترف بما سيدعى تحيزاته [تحيزات المرء] وأن يدع البقية للقارئ

وأنا أتفق مع مستر مرى فى أنه لابد قد كان للرجل قدرة عظيمة مشوهة على الحب ، وأنه كان يتحرق جوعا وظمأ إلى الحب ، رغم أنه ما كان بوسعه أن يمنحه ، ولا كان بوسعه أن يتلقاه . ومقارنة مستر مرى للورنس بيسوع ومقابلته بينهما لا تجد صدى لها فى خيالى ، رغم أنى قد كنت خليقاً أن أفهم أن يقارن بروسو . وإنى لأعترف - وأنا ، جزئيا ، كاره - بأنه شخصية مأسوية كبرى ، وتبديد لقدرات عظيمة على الفهم والحنان . إننا خليقون أن نتسمم من جو عالمه وأن نغادره ، حامدين ، ولكننا لا نستطيع أن ننكر احترامنا له ، إذ نتراجع . ولابد أن تأثيره فيمن خبروا سلطانه كان تأثيراً مهلكاً ، ولست أستطيع أن أحول بين نفسى والتساؤل عما إذا لم يكن مستر مرى قد دُفع إلى تأليف هذا الكتاب برغبته فى طرد الشيطان من نفسه ، وأتساءل عما إذا كان مستر مرى قد نجح فى ذلك(*) .

(*) نشرت فى مجلة « كرايتريون » ، يوليو ١٩٣١ ، ١٠ ، ٧٦٨ - ٧٧٤ أعيد طبعها فى كتاب د . هـ . لورانس : الموروث النقدى ، تحرير ر . ب . دريبر ، لندن ، راوتلدج اند كيجان بول ، ١٩٧٠ .

من « تعليق»

(١٩٣١)

لما كنت راغباً فى أن أزيد من معرفتى الضئيلة بنظرية علم السياسة ، فقد رحبت بكتابين صغيرين ظهرا حديثاً ، وكلاهما إذا حكمنا من واقع العنوان ، أولى بما يلائم حاجاتى . كان أحدهما هو «مدخل إلى علم السياسة» بقلم مستر هارولدج . لاسكى (أنوين : ٢ شلن ، ٦ بنسات) والآخر هو . **Ich Dien** طريق حزب التورى بقلم لورد لا يمنتون (كونستابل : ٤ شلنات ، ٦ بنسات) . إن مستر لاسكى أكثر من معروف كمؤيد للاشتراكية المعتدلة ، ولورد لا يمنتون ، كما يشير عنوان مقالته ، عضو برلمان من المحافظين . ومن المحقق أنه من طريق الجمع بين مثل وجهات النظر هذه والمقابلة بينها ، يمكن للمرء أن يصل إلى نتيجة ما . وقد كانت النتائج ، بالتأكيد ، شائقة لى ، وإن لم تكن ما كنت أتوقعه .

إن الأستاذ لاسكى يبدأ (مقالته) بكلمات معزية . يقول . « إن الدولة - إذا صح التعبير - هى النقطة المتوجة للواجهة الاجتماعية » . وهذا يرد إلينا الطمأنينة . فإن لعبارة « الواجهة الاجتماعية » وقعاً مبهجاً على أسماع ذوى القلوب الهيابة . «فرعاياها يرغبون » - على سبيل المثال - فى تأمين أشخاصهم وممتلكاتهم » ومن المحقق أننا نرغب فى هذا ، ولكن من الحق أننا قد نحار قليلا ، بعد صفحة أو صفحتين ، إزاء جملة صيغت بأفضل أسلوب للمستر لاسكى :

« ومع ذلك يمكن أن نعتبر من القواعد السليمة أن طابع أى دولة معينة من شأنه - عموماً - أن يكون وظيفة النظام الاقتصادى الذى يجرى فى المجتمع الذى يوجهه» .

لقد كان هذا محيرا بعض الشئ ذلك أن المرء قد تشجع بتقرير المؤلف التمهيدى أنه ينوى أن يبسط المشكلات الأساسية لعلم السياسة ، ومع ذلك فإذا كان « طابع أى دولة معينة » هو « وظيفة » النظام الاقتصادى ، فقد يكون لنا أن نفترض أن طابع علم السياسة وظيفة لعلم الاقتصاد وعلى ذلك يلوح أن ثمة مشكلات أكثر أساسية من المشكلات السياسية .

[من مقالة نشرت فى مجلة **ذا كرايتريون** - أكتوبر ١٩٣١]

من "تعليق"

(١٩٣٢)

طوال الشهور القليلة الماضية ، أمطرنا بسلسلة متلاحقة من الكتيبات عن مشكلات مالية واقتصادية ، كتيبات موجهة إلى ذلك القسم الكبير من «جمهرة القراء» التي ليست ، فى الأحوال العادية ، جاهلة بمثل هذه الأمور فحسب ، وإنما تفضل أن تبقى فى جهلها . وأنا نفسى جاهل بها كأى امرئ ، ولدى ذلك العزوف الطبيعى عن تناول أى موضوع لم أدرسه فى شبابى . ولكن تكرار احتكاك هذه الكتيبات بالعين لايمكن أن يخفق فى التأثير فى الضمير . وقديما لاح أن علماء الاقتصاد يؤثرون أن يناقشوا أسرارهم فيما بينهم وبين أنفسهم ، وفى أعمال من مجلدين يتراوح سعرها بين خمسة عشر وثلاثين شلنا وكان ذلك عصرا سعيدا للرجل الذى لايرغب فى أن يعرف شيئا عن موضوعهم . أما الآن فإن علماء الاقتصاد يخرجون إلى السوق لكى يخطبوا فى الناس ويهدوهم ويكادون أن يكرهوك على الاستماع بنشر هذه الكتب المتواضعة التى يلوح أنها تقول : «الآن صار واجبا عليك أن تعرف كنه هذه الأمور العميقة ، فأنا – بالضبط – الكتاب الذى يجعل الأمر كله واضحا حتى لذكائك ، وقد كتبت مبسطا بما يلائم مستواك بالضبط ، وإن هذه المسألة لعاجلة إلى الحد الذى لاتستطيع معه أن تدعى أن الثمن يجاوز قدراتك» . بيد أن الضمير الذى يرغمنا على قراءة واحد من هذه الكتب ، يرغمنا على أن نستمر وأن نقرأ البقية . وفى نهاية المطاف ، يلوح لى صوت الضمير أشبه بأصوات السيرينيات ، يغرين المرء بأن يكون عادلاً ، وأن «يستمع إلى الجانب الآخر» . وليس هناك جانبان ، وإنما جوانب كثيرة .

ومهما يكن من أمر ، فإننا إذا أقبلنا على مثل هذا البرنامج التعليمى ، لم يسعنا إلا أن نستمر فيه : ومن حين إلى حين نستخرج توازنا بين المعتقدات والشكوك . ومن بين الكتابات الدائرة عن الموضوع والتى فحصتها حديثا . «هل تستطيع الحكومة أن تعالج البطالة؟» لسير نورمان إنجل وهارولد رايت (دنت : ٣ شلنات ، ٦ بنسات) ، و«الفقر بوفرة» بقلم ج.أ. هوبسون (آلن آند أنوين : ٢ شلن ، ٦ بنسات) و«النقود والأسعار» لأوجستاس بيكر (دنت : ٦ شلنات) و«هذه البطالة» للموقرف . أ.ديمانت (حركة الطالب المسيحى : ٤ شلنات) .

(من مقالة نشرت فى مجلة ذاكرايتريون – يناير ١٩٣٢)

من «تعليق»

(١٩٣٢)

مرة أخرى كنت أقرأ عددا من الكتب الصغيرة الحجم والكتيبات والمقالات ذات طبيعة «ثورية» . وإني لأجد أن الشبان الذين أتحدث إليهم ليس لديهم أفكار ثورية بالضبط وإنما بالأحرى توق إلى أفكار ثورية من نوع ما . ومن المحقق أن من يؤثرون أن تظل الأمور على ما هي عليه ، بما في ذلك الساسة الممارسون سواء كانوا في السلطة أو خارجها والفابيون ، قد يجدون عزاء في كثرة الثورات التي يلوح أن بعضها يلغي بعضا . ولكن ما يشوقني أساسا في هذه اللحظة هو الاهتمام العام لا بعلم الاقتصاد وإنما بما دعاه بيجي أسطورة la mystique علم الاقتصاد . إنه ذلك الخليط - الذي يمكن بسهولة أن يغدو خلطا - من النظرية الاقتصادية والحماس الإنساني النزعة والحرارة الدينية ، وهذا هو موضوع الكلمة الحالية .

يلوح أن التعاطف مع الشيوعية ينطوي على ثلاثة عناصر مهمة

الوقائع الملاحظة ، واحترام ما يلوح أكثر النظريات «علمية» - أو حتى النظرية الوحيدة العلمية - في صددها . والانفعالات الممتعة ذات النمط الديني . إن هذه العناصر يدعم بعضها بعضا بدرجة عالية جدا ، ولايمكن أن نفرق بينها إلا بصعوبة . وليس بوسع أحد أن يختلف على وقائع معينة بالغة الخطورة . فالنظام الحالي لايعمل على النحو الأمثل ، وهناك عدد متزايد من الناس يميلون إلى الاعتقاد بأنه لم يعمل قط على النحو الأمثل ولن يكون كذلك . ومن الواضح أنه ليس بالعلمي ولا بالديني . إنه متكيف - على نحو معيب - مع كل هدف ، باستثناء جمع المال وحتى بهدف جمع المال ، فإنه لايعمل على نحو بالغ الجودة ، لأن مكافآته لا هي بالتي تؤدي إلى العدالة الاجتماعية ولا هي بالتي تتناسب حتى مع المقدرة الذهنية . إنه حسن التكيف مع المضاربة والربا ، أدنى صور النشاط العقلي . وهو يكافئ جيدا أولئك الذين يتمكنون من خداع الجموع ورشوتها . إن النفور من الفوضى يتحد مع حماس النزعة الإنسانية كي يشعل نيران السخط وحماس النزعة الإنسانية حين لا يضبطه نظام عقيدة دينية مضبوطة يكون دائما خطرا وأحيانا مؤذيا وفي المحل الثاني ، فليس بين من يعنيهم الأمر على نحو جدي من يمكن ألا يتأثر بعمل كارل ماركس . بديهي أنه يورد أكثر مما يقرأ ، ولكن سلطانه بالغ القوة وتحليله بالغ العمق إلى الحد الذي يغدو من العسير جدا معه على أي شخص يقرأه دون تحيز من ناحية أو دون أي إيمان ديني محدد من ناحية أخرى ، أن يتجنب تقبل النتائج التي ينتهي إليها .

(من مقالة نشرت في مجلة ذاكرايتريون - أبريل ١٩٣٢)

من "تعليق"

(١٩٣٢)

فى كتابها المسمى «القصة وجمهرة القراء» كتبت مسز ك.د. ليفيز كتابا نافعا : أى كتابا يقدم معلومات معروضة على نحو يسمح لنا بإطلاق تعميماتنا الخاصة . وإن من يقرأون كتابها بذكاء ليحتمل أن ينغمسوا فى تأملات أبعد مدى من تأملات المؤلفة . لم تحاول مسز ليفيز أن تكتب تاريخا للرواية ، وإنما تاريخا لأروج الروايات وتاريخا - بالتالى - للتغيرات و(كما يتوقع المرء) للتدهور الذى طرأ على الذوق فى الثلاثمائة سنة الأخيرة .

يمكن أن يقال - بطبيعة الحال - إن سيادة الذوق الردئ ، وعادة قراءة الروايات الضارة ، والنجاح الكبير لما هو من الدرجة الرابعة فى عصرنا ، مسائل لا أهمية لها ، ما بقى هناك جمهور صغير يتذوق الأفضل وقد نقول إنه كان من المتوقع - مع تعليمنا الجمهور بأكمله القراءة - أن يختار قراءة مادة بالغة الضعف ، وأن ذوق الدهماء لايمكن الارتفاع به كثيرا قط ، بسبب كسله العقلى العصى على الاختراق ، وأن الجمع الأثينى ما كان ليصفق لأرستو فانيز لو أنه جرب مسرات مستر نويل كوارد والسينما . ولكن المسألة أكبر من هذا بكثير . فالنخبة التى لايعترف بها أحد غير ذاتها تكون فى موقف سيئ . وكما تبين مسز ليفيز من بعض مقتطفات من الروايات الشعبية ، ومن رسائل كتبها إليها روائيون شعبيون ، فإن نخبتنا - بشكلها الحالى - لا تكاد تحظى باحترام كتاب الدرجة الثانية أو الثالثة : وبدورها إنما يسخر منه وأحيانا ما يسرق منه . إن من أكثر الظواهر التى توجه إليها الاهتمام تشويقا تزايد ترتيب الأدب على شكل طبقات ، يفضل كل منها أن يتجاهل سواه . وعلى ذلك فإن جهد القلة الواقفة على القمة ، وكدحها من أجل تنمية الحساسية الإنسانية ، وجهدها من أجل ابتكار أشكال جديدة للتعبير ونظرات نقدية جديدة للحياة والمجتمع ، جهد بلا طائل إلى حد كبير . إن المجتمع الذى لايعترف بوجود الفن إنما هو مجتمع همجى ولكن المجتمع الذى يدعى أنه يعترف بالفن من طريق تحمله للأكاديمية الملكية ورعاية للروائيين الذين من قبيل مسز ثورنتون وايلدر ومستر همنجواى ومستر بريستلى (على أحسن تقدير) إنما هو بالتأكيد مجتمع متدهور .

ثمة نظرية حديثة فى الفن ، تطبق بملائمة خاصة على فن الأدب ، وسنسمع عنها

الكثير ولا ريب . ومفادها – إذا وضعناها بصورة أولية – أن الفن ، كلية ، شكل من أشكال التعبير الاجتماعى ، وأن الفن إنما تقرر أشكاله الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية وأنه نسبى كلية فى علاقته بهذه الأوضاع ، ولا معنى له وراءها(١) . وبديهى أنى لست أستطيع أن أعتنق هذا الرأى شخصيا إذ يلوح لى أن هذا خليق أن يرد كل فن ، بمجرد انتهاء المجتمع الذى أنتجه ، إلى مجرد بقايا أثرية ، أو – على أحسن تقدير – دروس عيانية أو نبوءات غامضة .

* * *

من المحتمل جدا أن تختفى الروايات الشعبية ، إذ يجد القراء والكتاب مشاغل أخرى ، وإن أفتن الروائيين الأحياء هم أولئك الذين يتطلب عملهم من القارئ انتباها قريبا من التذوق الشعرى أكثر مما كان يتطلبه أى روائيين سابقين(٢) ولكن الشعر ، فى صورة أو أخرى ، سيظل دائما مطلوبا ، وسيظل هناك دائما أناس قلائل يشعرون بأنهم مقسورون على كتابته والحاجة إلى المسرح – فى صورة أو أخرى – لن تفى بها السينما قط ، إلا إذا لم تتغير الحضارة فحسب ، وإنما اختفت أيضا . وربما كانت الدراما شكلا قد يكتسب حياة جديدة فى عصر جديد ، وفى الوقت ذاته يقدم أداة جديدة ، الحاجة إليها شديدة ، للشعر(٣)

ذلك أننا جميعا نود أن نتخيل أن شعرنا سوف يقرأ ويلقى فى المشرب العام وفى منارة السفن وفى حوض المركب . ويلوح أن ما هو مطلوب لإنتاج الفن العظيم إنما هو أى وضع من بين أوضاع كثيرة ممكنة تكون مكوناتها هى الحرية والفردية والجماعة .

من مقالة نشرت فى مجلة ذاكرايتريون – يوليو ١٩٣٢

(١) انظر بعض مقالات شائقة عن النظرية الماركسية فى الأدب بقلم إدموند ويلسون فى أعداد حديثة من «ذا نيوريبليك» (الجمهورية الجديدة) ، ومقالة للأمير د س ميرسكى فى مجلة «إيشانج» Echanges (ديسمبر) «إليوت ونهاية الشعر البرجوازى»

Eliot et la fin de la poésie bourgeoise

(وهى تجاوز ، إلى حد كبير ، أهمية الموضوع الذى يوحى به عنوانها)

ومقالة لاحقة عن جوتة فى عدد حديث من «تايمز ليترارى سبلمنت» (ملحق التايمز الأدبى)

(٢) لست أفترض طفرة مفاجئة ، على الرغم من أن يوليسيز من علامات الطريق . وهذا الاتجاه يمكن تبينه فى عمل روائيين توفوا الآن فهنرى جيمز وكونراد يكشفان عنه هنا وهناك ، ويمكن أن تنكر سلف جيمز موثورن

(٣) إن أكبر نقص فى أغلب النظم المعاصر الذى تقع عليه عيناى هو الافتقار إلى أى بنية درامية ، مما قد يعين على تصويب فلسفاته المتصورة على نحو ناقص ، وانفعالاته الموضعة على نحو ناقص

من "تعليق"

(١٩٣٢)

إنه لما يشرف مثقفى ألمانيا بعد الحرب ، ممن يعيشون فى بلد أثقلته السياسة أكثر من أى بلد آخر فى غرب أوروبا ، وفى جو يخاله المرء أشد ما يكون إحباطا للفكر المجرد عن الهوى ، أنهم تمكنوا من أن ينتجوا الكثير مما ينتمى إلى الطبقة الأولى ، وإنها لخسارة أن الأعمال التى من هذا النوع لا تجد كبير تنوق فى انجلترا ، فالربيع يأتى ببطء إلى دربنا ، ولانعرف ألمانيا الحديثة إلا ببعض رواياتها وبضعه كتب ذات تشويق آنى الأهمية . إن الكتاب ذوى الأهمية الأبقى من شبنجلر مجهولون لدينا . وإن أسماء من نوع هيدجر فى الفلسفة وهايم فى اللاهوت غير معروفة إلا لحفنة أشخاص ، أما فردريش جندولف وماكس شيلر فمعروفان قليلا لبعض قرائنا . وإرنست روبرت كرتيوس فى فئة غير أى من هؤلاء ، وهو معروف على نطاق أوسع بكثير ، وإن وجب الإقرار بأنه – كغيره من الكتاب الألمان المهمين – معروف فى باريس أكثر مما هو معروف فى لندن . ومن مبررات كونه أقل شهرة هنا – باستثناء شهرته لدى قراء «ذا كرايتريون» – أنه قد انغمس إلى حد كبير ، ولمدة – سنوات عديدة – فى مهمة تفسير الحضارة الفرنسية والأدب الفرنسى لألمانيا كما يشهد عدد من كتبه : كتابه عن «بلزاك» وعن «بروست» وكتاب

Franzözischer Geist in Neuen Europa

وكتابه الذى ترجم حديثا (وليست بالترجمة البالغة الجودة) تحت عنوان «حضارة فرنسا» (آلن آند أنوين : ١٢ شلنا ، ٦ بنسات) . ولكن عمله يستحق من اهتمامنا قدر ما نال من اهتمام الفرنسيين ، وذلك باعتباره واحدا من أولئك الرجال مثل جيدولاريو فى فرنسا وهوفمانشتال فى النمسا وأورتيجا إى جاسيت فى أسبانيا الذين عملوا ، بثبات ، لأجل مصلحة الروح الأوروبية .

يلوح لى أن من نتائج إخفاقنا فى إدراك العلاقة المثلى بين ما هو أبدى وما هو زائل إسرافنا فى تقدير قيمة عصرنا . وهذا طبيعى لعصر ، مهما تكن المعتقدات التى تجهر بها ، فإنه ما زال مشربا بعقيدة التقدم .

إن عقيدة التقدم لا تستطيع أن تجعل المستقبل يلوح لنا أكثر واقعية من الحاضر: فهذه عقيدة ترفضها حواسنا دون هوادة . وإن مستقبلا يقع فى زمن لا متناه أو غير محدد لهو شئ لا نستطيع أن ندركه بحال من الأحوال .

كل فن عظيم هو بمعنى من المعانى وثيقة عن عصره ولكن الفن العظيم لا يكون قط مجرد وثيقة حيث أن مجرد التسجيل ليس فنا . إن فى كل فن عظيم شيئا باقيا وعالميا وهو يعكس الباقى كما يعكس المتغير - علاقة معينة فى الزمن بين ما هو باق وما هو عابر . وكما أنه ما من فن عظيم يمكن أن يشرح ببساطة على ضوء مجتمع عصره فإنه لا يمكن أن يشرح شرحا كاملا على ضوء شخصية مؤلفه : إن فى أعظم الشعر دائما لمحة عن شئ مجاوز شئ لا شخصى شئ لايعدو المؤلف من حيث علاقته به أن يكون أكثر من وسيط سلبى (وإن لم يكن وسيطا محضاً على الدوام).

ولكن الذى لا يؤمن إلا بقيم هذا العالم ، يضع نفسه فى مأزق . لأنه لو قدر لتقدم النوع الانسانى أن يستمر ، ما ظل الإنسان باقيا ، على هذه الأرض لغدا التقدم - كما قلت - مجرد تغير ، لأن قيم الإنسان ستتغير ، وسيكون هذا العالم من القيم المتغيرة بلا جدوى لنا تماما كما أننا باعتبارنا جزءا من الماضى سنكون بلا جدوى له . أو إذا قدر لتقدم النوع الإنسانى أن يستمر ، حتى يبلغ المجتمع حالة مثالية ، فستكون هذه الحالة التى يبلغها المجتمع بلا قيمة وذلك ، ببساطة ، بسبب كمالها . ستكون - على أحسن تقدير - آلة ناعمة تجرى دون هدف ، وبيروقراطية فعالة ، لا معنى لها وهذا ما قد تغدوه   هل تجد النحلة فى خلية النحل الفعالة أى شئ حولها مقيتاً أو منفرا ؟ كلا . هل تجد أى شئ تعجب به أو تطمح إليه؟ كلا . بديهى أن فكرة الكمال الأرضى ينبغى أن تكون سكونية . وإلى هذا الحد ، يكون المثل الأعلى الشيوعى صائبا .

ينبغى أن نقول إن الإنسان ، مهما تقدم بفعل إعادة التنظيم الاجتماعى والاقتصادى وعلم تحسين النسل وأى وسائل خارجية أخرى يقدر عليها علم العقل ، لن يعدو رغم ذلك أن يظل هو الإنسان الطبيعى الواقع على بعد لا متناه من الكمال . ولابد لنا من أن نؤكد أن الكمال ممكن للانسان هنا والآن بقدر ما يمكن له أن يحققه فى أى مكان فى المستقبل . وأنه لايمكن أن يكون ثمة فن أعظم من الفن الذى خلق فعلا : وإنما ستكون هناك فقط تركيبات مختلفة ، ومختلفة بالضرورة لما هو أبدى ومتغير فى صور الفن ، وإن البشر ، بصفتهم الفردية لن يصلوا قط إلى أى شئ أعلى مما بلغه القديسون ، غير أنه فى أى مكان وفى أى عصر قد يولد قديس آخر . ومثل هذا الإدراك العادل للعلاقات الباقية بين ما هو باق وما هو متغير لينبغى أن يجعلنا - من ناحية - ندرك عصرنا الخاص ، فى ضوء تناسب أفضل مع العصور السابقة ،

والعصور الآتية . إننا الآن ميالون إلى أن نفكر فى عصرنا ولحظتنا بالهستيرية التى كان يتسم بها الناس فى سنة ١٠٠٠ . ومن ناحية أخرى يساعدنا على أن نفكر فى عصرنا على نحو أفضل ، باعتباره ليس معزولا أو فريدا ويذكرنا بأن مشكلاتنا وواجباتنا ، كأفراد ، لا تختلف أساسا عما كانت عليه لدى أفراد آخرين فى أى عصر – وكذلك الفرص المتاحة لنا . إن ما نستطيع أن نفعله من أجل تحقيق أكبر قدر من الرخاء المادى لأكبر عدد من الناس أمر بالغ الأهمية بالتأكيد . ولكنه ليس مهما إلا إذا تذكرنا أن مدى إنجازنا لايمكن أن يجاوز إزالة العقبات من طريق تحسين الذات الفردية · العقبات التى من نوع الحاجة وعدم الطمأنينة والعمل الأكثر من اللازم والبطالة .

يؤسفنا أن نكتشف أن اسم أحد مترجمى الشذرة من رواية هرمان بروش المنشورة فى عددنا الأخير ، وهى مسز ويلا ميور ، لم يرد على الوجه الصحيح .

(من مقالة نشرت فى مجلة «ذاكرايتريون» – أكتوبر ١٩٣٢)

من "تعليق"

(١٩٣٣)

إنى إذ أكتب من بلد يلوح فيه أن النظريات الشيوعية قد لاقت من الرواج بين رجال الأدب أكثر مما لاقته ، حتى الآن ، فى انجلترا ، قد نظرت حديثا فى كتابين يناقشان علاقة الأدب بالشئون الاجتماعية . وأحد هذين الكتابين ليس بالجديد جدا . فإن كتاب «الأدب والثورة» لتروتسكى قد نشر لأول مرة مترجما عام ١٩٢٥ ، ومنذ ذلك الوقت صار بمثابة النص المقرر على قراء أدب الثورة . أما الكتاب الآخر ، «تحرير الأدب الأمريكى» ، لمستر كالفرتون ، فقد خرج حديثا من دار الضرب . إن الكتاب الأول أقصر كثيرا ، وهو بطبيعة الحال أهم . ومن الطبيعى ، وإن لم يكن من المقنع بالضرورة ، أن نجد المثقفين الشبان فى نيويورك يتحولون إلى الشيوعية ، ويحولون شيوعيتهم إلى ميدان الأدب . فليس الأمر مقصورا على أن حرفة الأدب فى كل البلدان شديدة الازدحام وقليلة الربح (حيث أن القلائل الذين يربحون إنما هم أساسا أشخاص عاشوا بعد تأثيرهم ، إذا كانوا قد أحدثوا أى تأثير فى يوم من الأيام) ، وإنما هى تزداد ارتباطا بوجود مثل هذا العدد الكبير من الأشخاص السيئ التدريب الذين يؤدون مثل هذا العدد الكبير من الوظائف غير الضرورية ، ويكتبون مثل هذا العدد الكبير من الكتب غير الضرورية ، والمراجعات غير الضرورية لكتب غير ضرورية ، بحيث يتعين على حرفة الأدب أن تفعل الكثير من أجل الحفاظ على كرامتها كحرفة . ويكاد المرء يجد ما يغريه بأن يكون رأيا مؤداه أن العالم قد بلغ مرحلة صار فيها رجال الأدب زائدين عن الحاجة .

من المحقق أنى أفضل أعظم فن مسيحى على أعظم فن ينتمى إلى عصور الوثنية قبلها أو بعدها ولكنى لا أعتقد أنه فن أعظم لأنه فن مسيحى . فالشئ الخليق بأن يحدث، على أحسن تقدير ، فى ظل نظام جديد تماما ، هو أن يجد الفنان مادته مقدمة إليه ، وسيكون قد تشرب بالشيوعية إلى الحد الذى يمكنه من تجاهلها . إن المدافعين عن المسيحية ، أولئك الذين كانوا جادين ومؤهلين لأداء مهمتهم ، لم يوردوا الفن المسيحى على أنه اعتذار عن المسيحية . فمن وجهة نظر الفن ، إذا كانت هناك وجهة نظر كهذى ، لم تكن المسيحية إلا تغيرا ، وإمدادا لعالم جديد بمادة جديدة . أما من وجهة نظر الشيوعية ، كما هو الشأن من وجهة نظر المسيحية ، فالفن والأدب أمران خارجان عن الموضوع تماما .

وثمة أيضا أناس على حين أنهم يعترفون بتشويق العمل الأدبى كوثيقة لأفكار عصره وحساسيته بل ويدركون أن العمل الأدبى الباقى على الزمن إنما هو عمل لايفتقر إلى هذا (النوع من) التشويق ، ومع ذلك لا يستطيعون أن يحولوا بين أنفسهم وتقييم العمل الأدبى ، كما يقيمون العمل الفلسفى ، وذلك فى نهاية المطاف بتجاوزه لحدود عصره ، وباختراقه مقولات الفكر والحساسية السائدة فى عصره ، وبحديثه بلغة عصره وصور موروثه ، والكلمة التى لا تنتمى إلى أى زمان . إن الفن يطمح ، فيما نشعر ، إلى وضع اللازمنى ، ولكن الفن الشيوعى ، طبقا لحكم من هم مؤهلون لأن يتنبأوا بما سيكون عليه ، مرتبط بما هو زمنى .

«إن اضمحلال طريقة وجود الطبقة المتوسطة بأكملها ، والبرجوازية العليا فضلا عن البرجوازية الدنيا ، هو الذى سلب الكاتب المعاصر فى أوروبا ، كما فى أمريكا ، إيمانه بالحياة وخلفه بلا معتقدات أو عقائد» .

(أما ما عسى الإيمان بالحياة أن يكون فهو مالا أدريه . وربما كان لى أن أخبر المستر كالفرتون بأنه لدى المسيحى فإن الإيمان بالموت هو الشئ المهم)

(من مقالة نشرت فى مجلة «ذاكرايتريون» - يناير ١٩٣٣)

من "تعليق"

(١٩٣٣)

لست أدرى ما إذا كان كتاب يدعى «المزاج التهكمى» لهاكون شيفالييه (الذى لم أكن أعرف اسمه من قبل) قد نشر فى لندن أم لا . إنه كتاب جدير بالقراءة وهو أيضا يوحى بنوع من التأملات المناسبة للشكل الأدبى الذى تتخذه هذه التعليقات إن كان لها شكل . وهدفه الأول هو ما يؤكده العنوان : إنه دراسة المزاج التهكمى وهو عرضا تحليل بالغ التعاطف والفهم لأناتول فرانس .

إن الكتاب دراسة لمزاج ودرجة حرارة يعتقد المؤلف أنهما ينتميان إلى الماضى وأنهما يصلان إلى ذروتهما لدى أناتول فرانس . وهو ضمنا على ذلك دراسة لـ«المزاج الحديث» أيضا : وإن مستر شيفالييه ليقدم ، بهذه المناسبة ، بعض نقدات حاذقة ومدمرة لكتاب مستر جوزيف ودكرتش المسمى «المزاج الحديث» الذى كتب عنه على نطاق واسع منذ بضع سنوات مضت . ولما كنت فى الوقت الحاضر منهمكا فى محاولة إعطاء مجموعة من المحاضرات عن الأدب الحديث ، فإنى أشعر بأن المزاج الحديث أمر يجمل بى أن أحصل على معلومات عنه ، وإنما يعنينى هذا الجانب من الكتاب أكثر مما يعنينى تحليل مستر شيفالييه البالغ الاقتدار للمزاج التهكمى كما يتمثل فى أناتول فرانس .

إن ما نتمرد عليه ليس هو استخدام التهكم ضد رجال أو مؤسسات أو عيوب محددة ولا استخدامه (مثلما يفعل جول لافورج) للتعبير عن dédoublement فى الشخصية ، يناضل الموضوع فى مواجهته ، وإنما استخدام التهكم فى توليد مظهر فلسفة فى الحياة ، باعتباره شيئا نهائيا وليس أداة ، هو الذى يجعلنا الآن لا نلقى إليه بالا . فهو يلوح لنا تهربا من صعوبة العيش ، على حين يدعى أنه ضرب من الحل لهذه الصعوبة . وإن العمل القائم عليه ليلوح مجرد فضول ، ومضايقة ، وسلعة كماليات منتجة لجمهور قد اختفى .

وفى أمريكا تتخذ هذه السفسطة الزائفة أو غير حسنة السلوك تماما شكل ما يدعونه : التمرس بالحياة . إن لكل مناخ وهمه الخاص ، ولكن الوهم الذى يتخلل القارة الأمريكية ذات المناخات المتعددة بأكملها هو وهم التمرس بالحياة . وحتى مستر إرنست همنجواى – ذلك الكاتب ذو العاطفة الرقيقة والعاطفة الصادقة ، كما فى قصتى «القتلة» و«وداع للسلاح» (وقد سمعت أن مستر همنجواى رفض أن يشاهد الفيلم الذى

أخرج تحت هذا العنوان ذاته) – قد صار يعد ممثل التمرس بالحياة . وبديهى أن التمرس بالحياة ليس سوى آلية دفاعية أخرى يصطنعها أطفال العالم . ولو أن قطاع الطرق الصينيين اكتشفوا فى يوم من الأيام أنهم متمرسون على الحياة ، لتعين على أن أستنتج أن أقدم حضارة فى العالم قد ارتدت إلى وضع صبيانى . إن مستر همنجواى كاتب أكن له احتراما كبيرا ، إذ يلوح لى أنه يقول الحقيقة عن مشاعره الخاصة فى اللحظة التى تكون موجودة فيها . وهو لا ينتمى إلى الفئة التى أدرجت فيها فرانس جيدو (مؤقتا) مستر ألدس هكسلى . وإنه ليتمتع فى هذه اللحظة بشعبية أظن (وهذه تحية عالية) أنه ، إلى حد كبير ، لا يستحقها .

إن الشيوعية – وأعنى الأفكار الشيوعية وليس الواقع الذى لن يجدينا فى هذا السبيل – قد جاءت كنجدة من السماء (إذا جاز التعبير) لأولئك الشبان الذين يرغبون فى أن يكبروا وأن يؤمنوا بشئ . وما إن يلزموا أنفسهم حتى يتعين عليهم أن يكتشفوا (إذا كانوا أمناء ، ويكبرون حقيقة) أنهم قد زجوا بأنفسهم فى كل المتاعب التى يمتحن بها الشخص المؤمن بشئ ما . وإنى لأتحدث عمن تحركهم الرغبة فى أن تتملكهم عقيدة ، أكثر مما أتحدث عن الدوافع الظاهرة والأقل جدارة بالثناء التى تجعل رجلا يعتقد أنه ذو عقيدة لقد انضموا إلى تلك الأخوة المرة التى تعيش على مستوى أعلى من الشك . وهو لم يعد ذلك الشك الذى لا يعدو أن يكون تلاعبا بالأفكار على مستوى رجل من طراز فرانس أو جيد وإنما هو الشك الذى يعد معركة يومية . إن الخاتمة الوحيدة للمعركة – إذا عشنا إلى النهاية – هى القداسة . والمهرب الوحيد هو الغباء ، والغباء – فى نظر غالبية الناس – هو بلا شك خير حل لصعوبة التفكير : وإنه لمن الأفضل كثيرا أن تكون غبيا ذا عقيدة حتى لو كانت عقيدة غبية من أن تكون غبيا ولا تؤمن بشئ . وعند العدد الأصغر من الناس أن أول خطوة هى العثور على أقل المعتقدات شكية ، والعيش عليها بعض الوقت ، وهذا فى حد ذاته غير مريح ولكننا – مع الزمن – ننتهى إلى أن ندرك أن كل شئ آخر أبعد عن أن يجلب الراحة . إن كل امرئ ، بمعنى من المعانى ، يؤمن بشئ ما لأن كل فعل يتضمن أى قرار معنوى ينطوى على اعتقاد . ولكن الاعتقاد المتشكل أفضل ، لأنه أكثر وعيا ، من الاعتقاد غير المتشكل أو غير القابل للتشكل . ومن ناحية أخرى فإن الاعتقاد الذى لا يعدو أن يكون مجرد صياغة للطريقة التى يتصرف بها المرء لايكون سليما . وما لم يتحول ويرغم على فعل من أنواع معينة فى ظروف معينة ، لا تكون له مكانة . لقد كانت لأناتول فرانس «فلسفة فى الحياة» إن شئت ، ولكن فلسفة فى الحياة لا تتضمن تضحية إنما يتبين ، فى نهاية المطاف ، أنها لا تعدوأن تكون تعلة لكون المرء من النوع الذى هو عليه . ونتيجة لهذه التأملات ، أشعر

بكثير من التعاطف مع الشيوعيين الذين من الطراز الذى أنا معنى به هنا . بل أنى خليق أن أقول - إذ هى عقيدة العصر - إنه ليس هناك سوى عدد قليل من الناس الأحياء وصلوا إلى اكتساب الحق فى ألا يكونوا شيوعيين . إن اعتراضى الوحيد عليها هو نفس اعتراضى على عبادة العجل الذهبى . خير لك أن تعبد عجلا ذهبيا من ألا تعبد شيئا ، ولكن ذلك ليس فى نهاية المطاف ، وفى الظروف الحالية ، عذرا كافيا . فاعتراضى يتمثل فى أنها عقيدة مخطئة .

(من مقالة نشرت فى مجلة «ذاكرايتريون» - ابريل ١٩٣٣)

من «تعليق»

(١٩٣٣)

يلوح أن ضرورة اللحظة – فى أمريكا على الأقل – تلزم محرر الدورية الأدبية بأن يشرح على وجه الدقة موقف تلك الدورية من قضايا اليوم السياسية والاجتماعية الكبرى ، ولست أنوى أن أقوم بذلك فى هذه المناسبة ، كما أنى لم أصغ بعد أى منشور ضد المنشورات . إن فى مجلة «أمريكان رفيو» (المجلة الأمريكية) الجديدة عقائد سبق لى أن عبرت عن تعاطفى معها ، وإنه ليعادل ذلك حسنا أن يسمع المرء مرة أخرى أن الشيوعية والرأسمالية ليستا سوى صور لشئ واحد ، وقد قلت هذا بنفسى منذ عدة سنوات مضت . وكان هذا التقرير قولا متداولا على نحو واضح إلى الحد الذى أنسيت معه من كان آخر من قاله قبلى . وفى مجلة «ذا سيمبوزيام» (الندوة) منشور آخر – صيغ بطريقة رسمية ، وربما رسمية أكثر من اللازم ، لأن مقدماته الثلاث عشرة تذكرة محزنة بطرق الرئيس الراحل ويلسون . وإنه لمن الشائق أن نلاحظ أن «ذا أمريكان ريفيو» (المجلة الأمريكية) و«ذا سيمبوزيام» (الندوة) متفقتان على استنكار الشيوعية والرأسمالية ، ولكن ثمة ملاحظة شائقة ومهمة يلوح أنهما يختلفان عليها . وأنا أقول «يلوح» لأن «ذا سيمبوزيام» هى وحدها التى تصوغ رأيها فى مثل هذا العدد الكبير من الكلمات . بيد أن وجهة نظر معارضة تنبثق من كتابات «ذا أمريكيان ريفيو» وأن أولى الكتابات فى مجلة لها هذا الطابع ربما تكون مدعمة بسلطة محررها . إن كلمات محررى «ذا سيمبوزيام» هى : إن الخيرات المعنوية والروحية لاينبغى أن تكون الهم المباشر للأحزاب السياسية الاقتصادية فى الوقت الحاضر .

إن الميزة الكبرى للشيوعية هى نفس الميزة الموجودة فى الكنيسة الكاثوليكية . وهى أن فيها شيئا تستطيع أن تدركه العقول على جميع المستويات . قد لايكون ماركس مفهوما ولكن الشيوعية مفهومة إن للشيوعية ، ما يدعى الآن «أسطورة» . فهى تتدخل فى الحياة الخاصة للناس ، وبالتالى تثير انفعال البشر على حين لايثير علماء الاقتصاد العقلاء انفعال سكان بوبلار وهوكستون قط . وهى تتدخل إذ تعطى الناس رخصة على أنحاء نشئوا على ألا ينتظروها ، وإلا فهى تخبرهم أن الطريقة التى يتصرفون بها غريزيا هى الطريقة الصحيحة ، قدر ما تتدخل إذ تكبح جماحهم على أنحاء نشئوا على ألا يكبح جماحهم فيها . إن الناس يحبون الاجازة ويحبون الكبح ويحبون المفاجأة .

والشئ الذى لا يحبونه هو الملل . والشيوعية تنجح بقدر ما توهم الناس أنهم لا يشعرون بالملل ، بقدر ما يمكنها أن توهمهم بأنهم مهمون . ذلك أن التاريخ قد بين المرة تلو المرة أن الإنسان يستطيع أن يتحمل غياب كل الأشياء التى يقول لنا الاقتصاديون إنهم يحتاجون إليها أكثر من غيرها ، وذلك بكل صرامة ، وكل عذاب ، ما داموا لايشعرون بالملل . لماذا تمتم بنو اسرائيل ضد موسى؟ لأنهم ملوا السير وعدم الوصول إلى أى مكان فيما يبدو . «فتذمر كل جماعة بنى اسرائيل على موسى وهرون فى البرية . وقال لهما بنو اسرائيل ليتنا متنا بيد الرب فى أرض مصر إذ كنا جالسين عند قدور اللحم نأكل خبزا للشبع . فإنكما أخرجتمانا إلى هذا القفر لكى تميتا كل هذا الجمهور بالجوع» .

لقد رأى بنو اسرائيل المشكلة الاقتصادية ، وكانت المشكلة أبسط بالنسبة لهم ، لأن السمان عندما وصل التهم بدلا من أن يدفن . ولكن مشكلتهم الحقيقية كانت هى الافتقار إلى الوحى ، أو - بمعنى آخر - الملل .

أعتقد أن علماء الأخلاق والفلاسفة هم الذين ينبغى أن يقدموا ، فى نهاية المطاف ، أسس علم السياسة ، حتى بالرغم من أنهم لا يظهرون قط فى الساحة . إنه ليقال لنا بصفة دائمة إن المشاكل الاقتصادية لا تحتمل الانتظار . وإنه ليعادل ذلك صدقا أن المشاكل الأخلاقية والروحية لاتحتمل الانتظار : فقد انتظرت فعلا أكثر من اللازم .

(من مقالة نشرت فى مجلة ذاكرايتريون - يوليو ١٩٣٣)

"تعليق"

(١٩٣٣)

في شهر يوليو توفي إرفنج بابيت في منزله بكمبردج ماساشوستس ، في أعقاب مرض دام حوالي تسعة أشهر . وبعد حياة من النضال الذهني الذي لايعرف الكلل ، والذي يكاد يكون وحيدا لعدة سنوات ، ضمن لآرائه ما إذا لم يكن تقديرا كاملا ، فهو - على الأقل - اعتراف واسع بها ، وأحدث تأثيرا عظيما ونافعا ، من طراز فيه من المظهر أقل مما فيه من المخبر ، وذلك من خلال تلاميذه العديدين الذين تركوه ليغدوا مدرسين في كل أنحاء أمريكا ، وقد حرك تيارا مضادا قويا في التربية والتعليم .

إن من لايعرفون بابيت إلا من كتاباته ، ولم يتصلوا به كمعلم وصديق ، لن يتمكنوا - فيما يحتمل - من أن يقدروا عظمة عمله . ذلك أنه كان في المحل الأول ودائما معلما ومتحدثا . وكان يجمع بين سحر فريد وقدرة عظيمة : بحيث أن من عرفوه سيظلون دائما يذكرون نقاط ضعفه بمودة ويعتزون بذكرى فظاظته ، عندما تنسى دماثة غيره من الناس . ومنذ أربعة وعشرين عاما ، عندما عرفته لأول مرة ، كان حديثه دائما بين أقلية فحسب . كان مؤلف كتابين لا أزال أعتبر أولهما هو الأهم «الأدب والكلية الأمريكية» و«اللاوكون الجديد» . وكان يعتبر شخصية شائقة متمردة متطرفة في مهنة التدريس وقد أضفى عليه احتقاره الصريح لمناهج التعليم الرائجة صيتا غير شعبي جذب إليه بعض الخريجين والطلبة القادرين على التميز في جامعة هارفارد . ولحسن حظ طلبته كانت فصوله في تلك الأيام صغيرة ، وكان يمكن إدارتها - بطريقة غير رسمية - حول مائدة صغيرة . ذلك أن بابيت - فيما أعتقد - كان مثل بعض المعلمين العظماء الآخرين في خير أحواله مع مجموعة صغيرة من الطلاب . وظاهريا كانت محاضراته تكاد تكون بلا منهج . كان يدخل الحجرة بكومة من الكتب والأوراق والملاحظات ، يظل ينقلها ويغير مواضعها طوال ساعة الدرس ، يشرع في الحديث قبل أن يجلس ويبدأ من أي مكان وينتهي في أي مكان ، ويولد فينا انطباعا بأن الحياة أقصر من أن تتسع لإخبارنا بكل ما يريد أن يقوله . كانت محاضراته التي شهدتها معنية ، فيما أعتقد ، بالنقد الأدبي الفرنسي ، غير أنها كانت وثيقة الاتصال بأرسطو ولونجينوس وديونيسيوس هاليكارناسوس ، وكثيراً ما كانت تمس البوذية وكونفوشيوس وروسو والحركات السياسية والدينية المعاصرة . وعلى هذا النحو أو ذاك ، كان المرء

يقرأ عدد ا من الكتب : «السياسة» لأرسطو أو «خرافات» لافونتين ، لا لشئ إلا لأن بابيت كان يفترض أن أى شخص متعلم قد سبق له قراءتها . وكان الشئ الذى يجمع بين محاضراته وأحاديثه هو عاطفته الذهنية ، أو يكاد المرء يقول : غضبه الذهنى ، وما يجعلها تتسق هو التردد المستمر الذى لأفكاره الغلابة عليه ، وما يجعلها مبهجة هو عدم رسميتها ، والمتطلبات التى تفرضها على خفة المرء الذهنية والصراحة التى كان يناقش بها الأمور التى لايميل إليها ، والتى أصبح تلاميذه ، بدورهم ، لا يميلون إليها .

ثمة رسالة من مستر إزرا باوند تظهر بين مراسلات هذا العدد . وما كان هذا المكان بالمكان المناسب للإشارة إليها ، لولا أنها تنتقد تعليق ربع السنة الأخير . ولست أستطيع أن أفهم لماذا تجشم مستر باوند مشقة كتابتها ، إلا أن يكون راغبا فى أن ينكر تماما النقطة التى حاول التعليق تقديمها ، غير أنه إذا كان ذلك هو هدفه ، لقد قام به برقة مواربة لا داعى لها . وهو لا يستطيع أن يظننى جاهلا كلية بشخص الرائد دوجلاس أو أعماله ، حيث أن مستر باوند – وينبغى نسبة الفضل لذويه – هو الذى عرفنى بكل من شخصه وكتاباته منذ عدة سنوات خلت .

(من مقالة نشرت فى مجلة «ذاكرايتريون» – أكتوبر ١٩٣٣)

كتب ربع السنة (١٩٣٣)

اسم وطبيعة الشعر : تأليف أ.إ. هاوسمان
(مطبعة كمبردج ، ٢ شلن)

من المعروف منذ زمن طويل لأغلبية من يأبهون حقا لهذه الأمور أن مستر أ.إ. هاوسمان واحد من أساتذة النثر الانجليزى القلائل الأحياء ، وأنه – فى الموضوعات التى يختار أن يمارس فيها ملكاته – لايوجد بقيد الحياة من يستطيع أن يكتب أفضل منه . وإنا لنأمل أن يوافق على جمع كتاباته النثرية المبعثرة ، وإن مقدمته الخالدة لأعمال مانيليوس ليست متوافرة على النحو الذى ينبغى أن تكون عليه . وفى هذه المقالة القصيرة – التى كانت محاضرة لزلى ستفن لهذا العام – يتوجه مستر هاوسمان بالخطاب إلى جمهور أكبر ، وقد كيّف نفسه على نحو مثالى مع متطلبات مثل هذه المناسبة . ومن شأن محاضراته أن تقدم ، على نحو مثير للاعجاب ، نثره إلى من لايعرفونه .

إن نثر مستر هاوسمان يدين بامتيازه إلى القوة الفاصلة بين كل نثر من الطبقة الأولى وما لا يعدو أن يكون نثرا فعالا : إنها حدة وجدانية من لون معين . وأنا أقول «معين» كمجرد تذكرة بأنك لاتستطيع أن تستخلص تماما هوية يمكن التعرف عليها فى كل نثر عظيم . كذلك لاينبغى الخلط بين هذه الحدة والانفعال الصريح النابع من الموضوع أو المندمج فيه على نحو مناسب ، كالحنق أو الازدراء أو الحماس . إنها حدة الفنان وإنها لقادرة على أن تغذو أى موضوع ، حتى أكثر الموضوعات تجريدا أو أكثرها جدبا أو أكثرها لا شخصية ، سواء كانت قصصية أو للعرض أو وصفية علميا . ومهما يكن من أمر ، فإن الموضوع الراهن يتيح لمستر هاوسمان رقعة أوسع من تلك الموضوعات التى تعود على معالجتها ، لأنه فى آن واحد شاعر رومانسى من القرن التاسع عشر (أو العشرين) ، وواحد من فطناء القرن الثامن عشر ، وهنا ، فى تنوقه وتعبيره ، يمكنه أن يعرض كلا الجانبين فى وحدة موفقة .

وينبغى أن نستبقى فى أذهاننا أن هذه المقالة محاضرة ، وأن ضرورات المحاضرة العامة تتطلب من صاحبها أن يختار نقاطه بحرص شديد ، وأن يرمى إلى الشكل والتناسب أكثر مما يرمى إلى العمق المتصل ، وأن يتجنب الغوص بأعمق مما ينبغى على أى شئ يكون – بالنسبة لأغراض اللحظة – مشكلة أخرى مختلفة . موجز القول

إنه لاينبغى علينا أن نحكم على محاضرة عن الشعر كما لو كانت كتابا فى علم الجمال . إن المؤلف نفسه قد يسير على الخط المستقيم ، غير أنه إذا أراد أن يقول أى شئ ، أساسا ، فى الوقت المتاح له ، فمن الصعب عليه - إن لم يكن من المتعذر - ألا يقدم تأكيدات من شأنها - إذا ألح عليها ناقد معاد بصلابة وبدون كلل ، أن تقدم قطرة مركزة من الهرطقة . وأظن أن مثل هذا الناقد قد يتمكن من أن يستخلص (١) لب نظرية الشعر (٢) نظرية الشعر الخالص (٣) النظرية الفسيولوجية . وليس من الممكن إنكار أى من هذه النظريات إنكارا تاما دون الوقوع فى خطأ مساو ، ولست أعتقد أن مستر هاوسمان يؤمن بأى منها إلى درجة سيئة ، وإنما أذكرها على أمل أن أوفر على سائر النقاد مشقة استنكار مستر هاوسمان على مالا يؤمن به .

أدت بى التأملات المتكررة إلى أن أشك أولا فى أن هناك أشياء قليلة ، على نحو مدهش ، يمكن أن تقال عن الشعر ، ومن بين هذه الأشياء القليلة يتبين أن أغلبها إما زائف أو لايقول شيئا ذا دلالة . ثمة أشياء كثيرة جديرة بأن تقال عن هذا النوع من الشعر أو ذاك ، وإن الكثير قد كان خليقا ألا يقال لو لم يكن أصحابه واقعين تحت انطباع بأنهم يتحدثون عن كل الشعر ، على حين أنهم لم يكونوا يتحدثون إلا عن نوع الشعر الذى يميلون إليه . إن من ينغمسون فى فانتازيا لباب الشعر يميلون إلى استخدام «محك» أو أبيات اختبار هى - دائما تقريبا - شعر حق ، وفى العادة شعر بالغ العظمة . أما مالا يعطيه لنا أحد منهم ، ومع ذلك فنحن معرضون لتضليل أنفسنا بالاعتقاد أنهم يعطوننا إياه فهو الخط الفاصل على نحو مطلق بين الشعر وما ليس بشعر . ومستر هاوسمان لايقول من الناحية الفعلية إن شعر القرن الثامن عشر (وهو يعنى فى المحل الأول د ريدن ويوب) ليس بشعر ، أو الأحرى أنه يلوح كمن يقول : إنه شعر وليس بشعر فى آن واحد ، بيد أنه يلوح لى - مع كل الاحترام الواجب - أنه يجشم نفسه مشاقا لا ضرورة لها . فنحن نعرف أنه قد كان ثمة شعر كثير أعظم منه قبله وبعده ، وهذا كل ما نحتاج إليه . تستطيع أن تؤكد أن بوب كان شاعرا أو تستطيع أن تؤكد أنه لم يكن شاعرا ، وإذا كنت تستمتع بشعره فإن هذا لايهم ، أما إذا لم تكن تستمتع به فإن هذا لايهم أيضا . إن من شأن أى تأكيد تتقدم به أن يعتمد على تعريف للشعر ، صريح أو مضمر ، لا تستطيع أن تقسر أى امرئ آخر على تقبله . وإنى لأشعر بتعاطف معين مع تعليقات مستر هاوسمان اللاذعة على شعر القرنين السابع عشر والثامن عشر ، لأن شكوكى تتجه إلى أن كليهما قد غدا - فى الفترة الأخيرة لدى بعض الهواة - بدعة جارية أكثر منه ذوقا . بيد أنه عندما يذهب إلى أن «الشعر» و«الفطنة» عند الشعراء الميتافيزيقيين يمكن الفصل بينهما كما يمكن أن نفصل بسكين بين الأجزاء السليمة والعفنة من تفاحة أو موزة ، فإنى أغدو أكثر من شاك .

وعندما يسأل مستر هاوسمان نفسه : «أتراني قادرا على أن أتعرف على الشعر إذا التقيت به ؟» فإني خليق أن أرد بلا تردد بالنيابة عنه - على قدر ما يمكن للمرء أن يرد بالنيابة عن أي كائن إنساني - بالإيجاب . ولكن المسألة أكبر من ذلك . فأنت لا تستطيع أن تفصل الكائنات الإنسانية - في هذا الصدد - مثلما تفصل بوصلات صادقة عن أخرى يشوبها انحراف إن قليلا أو كثيرا . وإن مقتطفات مستر هاوسمان ، في هذه المحاضرة ، لتنم على ادراك حساس ومرهف كأي إدراك يستطيع أي كائن إنساني أن يطمح إليه . ولكن أهو منصف تماما لدريدن في هذا السبيل ؟ والأهم من ذلك ، لأنه معنيٌ هنا بشاعر يكاد يشعر نحوه بإعجاب بلا تحفظات ، أهو منصف تماما لبليك ؟ إني لعلى يقين من أن بليك ما كان ليسعده ما يقوله ولكننا لا نعالج هنا مشاعر بليك وإنما مشكلة المعنى . ليس هناك فيما يحتمل داع للاختلاف مع مستر هاوسمان ، ولا مكان لدى هناكي أفصل القول في الصعوبات التي تنطوي عليها أي نظرية ، ولكني لا أستطيع أن أترك الموضوع دون أن أؤكد على الأقل التعقيد غير العادي لهذه المشكلة ومتاهات الاستخفاء الذهني التي قد تفضي بالباحث ذي الضمير إليه . «المعنى من شأن العقل ، أما الشعر فليس كذلك» . لست أحب أن أنكر هذا ، كما أني أبعد ميلا عن أن أؤكده ، فأنا في نفس الحيرة التي يستشعرها مستر هاوسمان إزاء بوب . إذ ما الذي نعنيه بالمعنى ؟ وما الذي نعنيه بالعقل ؟ «من المحقق أن الشعر يلوح لي فيزيقيا أكثر منه عقليا» حسنا ، ها هنا مرة أخرى شئ لا أحب أن أنكره ، ولكني لست على يقين من أني أعرف ما تعنيه كلمتا «فيزيقي» و«عقلي» . بيد أنه من أسفل صفحة ٤٧ حتى خاتمة المحاضرة في صفحة ٥١ يزودنا مستر هاوسمان بوصف لخبرته الخاصة بكتابة الشعر ، وهي شاهد مهم . إن الملاحظة تفضي بي إلى أن أعتقد أن الشعراء المختلفين قد يؤلفون بطرق بالغة الاختلاف ، وتجربتي (إذا كان لها قيمة) تفضي بي إلى الاعتقاد أن مستر هاوسمان يروي العمليات الصادقة لشاعر حق . يقول «قلما نظمت شعرا إلا أن أكون متوعكا» أعتقد أني أفهم تلك الجملة . وإذا كان الأمر كذلك فإنه لضمانة - إن احتجنا إلى أي ضمانة من هذا النوع - لنوعية شعر مستر هاوسمان .

(نشرت في مجلة «ذاكرايتريون» - أكتوبر ١٩٣٣)

من "تعليق"

(١٩٣٤)

إنى راغب تمام الرغبة فى أن أصدق أن المستر ونستون تشرشل مؤرخ أكثر أمانة من ماكولى ، وأن حقائقه لانزاع عليها ، وأن حكمه على الدوافع والشخصيات صائب . وكتابه عن مارلبورو ، على قدر ما أعلم ، جدير تمام الجدارة بالمدائح التى أغدقها عليه المراجعون ، بأصوات لاتعوزها الثقة ، وأيد غير باخلة . وقد حاولت ، فى الجملة السابقة ، أن أتتبع ملامح منمنمة محاكية لفضائل أسلوب مستر تشرشل النثرى . يقال إن عصرنا عصر تخصصى . ونحن نجد أن لأقسام الفكر المتخصصة أنواعا متخصصة من نثر الدرجة الثانية . وعلى هذا المستوى من التعبير نجد أن المستر هارولدج . لاسكى هو ، فى أحد الأقسام ، أستاذ معترف به . وفى قسم آخر ، قد نمنح إكليل الفوز للمستر ف.ل. لوكاس ، غير أنه ليس من السهل أن نجد فى ميدان العرض التاريخى الشعبى من يعلو على المستر تشرشل . ومن الخصائص التى تشترك فيها كل هذه الكتابات المتنوعة الموات ، غير أن بوسع الموت أن يصطنع تعبيرات متنوعة . والأسلوب التاريخى ، كما طوّره مستر تشرشل وآخرون ، له خاصة واحدة لا يشاركه فيها الأسلوب الأدبى أو الفلسفى : إنه أسلوب رجل متعود على مخاطبة الجماهير – على الخطابة ، وهى فن يختص إلى حد كبير باستثارة استجابات انفعالية محفوظة . وأحيانا ما يقال إن التدريب على الكلام إعداد ممتاز للكتابة .

قد يكون الأمر كذلك ، غير أنه يجمل بنا أن نضع فى اعتبارنا أنواع الكلام والكتابة ، وأن ندرك – بالإضافة إلى ذلك – أنه ما من نوع من الكلام ليست له أخطاره ، كما أن له فوائده . وفى أسلوب شكلته الخطابة ، لاينبغى علينا أن نتوقع حميمية قط ، ولا ينبغى علينا أن نتوقع قط من المؤلف أن يخاطبنا بصفتنا قراء أفراداً ، وإنما دائما بصفتنا أعضاء فى دهماء . قد يفترض فى الدهماء ، بطبيعة الحال ، أنهم يمتلكون كل فضيلة عقلية وخلقية ، كما هو الشأن عادة مع الدهماء الذين يقوم فيهم خطباء ، حتى لقد يكونون نخبة من الدهماء .

إن مستر جون ما كمرى واحد من فلاسفتنا Philosophes القادة فى الشيوعية ولكنى لن أتحدث عن كتابه الحديث «فلسفة الشيوعية» حيث أنه سيراجع فى عددنا القادم . وقرأت أيضا كتاب مستر هـ . ج . وود «صدق الشيوعية وخطؤها» وكتاب مستر ا . ج . بنتى «الشيوعية وبديلها» وكلاهما من نشر مطبعة حركة الدارس المسيحى التى تستحق التحية على مشروعها هذا .

"تعليق"

(١٩٣٤)

بينما كان عدد أكتوبر فى المطبعة ، وبعد أن فات أوان نكر هذا فى تعليق ذلك العدد ، علمنا – مع عظيم الأسف – بوفاة أرهو دانديو الذى ساهم – مع روبرت آرون – بمقالة «عود إلى اللحم والدم» فى عدد «ذاكرايتريون» الصادر منذ عام مضى . كان مستر دانديو ، الذى لم يتعد سنه عند وفاته الخامسة والثلاثين ، قد لفت إليه الأنظار بكتابه الأول «مارسل بروست» الذى نشرته مطبعة أوكسفورد كما نشر فى باريس . ومن بين ثلاثة كتب ألفها بالاشتراك مع مسيو آرون ، فإن أولها «اضمحلال الأمة الفرنسية» Décadence de la nation française

كان موضـــوع بعض ملاحظـــات فى هذا التعليق . أما كتابه الثانى «السرطان الأمريكى» Le cancer américain فلم أره ، وأما الثالث «الثورة الضرورية» La revolution necessaire

فقد نشرته دار جراسيه حديثا فيما أعتقد . وكان مسيو دانديو مشـــغولا أيـضا – بالاشتراك مع مسيو آرون – فى تحرير مجلة فصلية عنوانها «النظام الجديد» L'ordre nouveau

وإنى لأسف إذ لم تكن لى معرفة شخصية بمسيو دانديو الذى سمعت الكثير عن سحره الشخصى وقوة حديثه . وقد لفت اتجاه تفكيره ونوعيته انتباهى باعتباره من أكثر الأعراض الواعدة بين الجيل الأحدث سنا فى باريس ، وإن وفاته لخسارة لمجلة «ذاكرايتريون» مثلما هى خسارة للحياة الثقافية فى باريس .

(من مقالة نشرت فى مجلة «ذاكرايتريون» – يناير ١٩٣٤)

من "تعليق"

(١٩٣٤)

كنت أقرأ (وليس هذا بالكتاب الجديد ، حيث أنه قد نشر عام ١٩٣١) كتاب «ابتعاثات» (ذكريات ١٩٠٥ – ١٩١١) لصديقنا هنرى ماسى . وهذا الكتاب خليق بأن يكون ، لدى أى شخص ، وثيقة شائقة وقيمة لفترة زمنية : ولكن له عندى أهمية أكثر اتساما بالطابع الشخصى ، على قدر ما كان مسيو ماسى معاصرى ، وكانت الفترة التى يكتب عنها شاملة لإقامتى القصيرة فى باريس . وإنى لأذكر ظهور أول قطعة بارزة من الكتابة لمسيو ماسى ، رغم أنى كنت أجهل مثلما كان أغلب الناس يجهلون ، فى ذلك الحين ، أن «أجاثون» الذى هاجم السوربون الجديد كان اسما يشمل هنرى ماسى وألفرد دى تارد . وعند بداية ذكرياته ، يورد ماسى قول بيجى :

je vais fonder un parti, le parti des hommes de quarante ans : vous en serez aussi, mon garçon . Un jour, vous sersz mur .

وإنى لأتساءل عما إذا كان بوسعنا أن نتنبأ بوذا ، وبمثل هذا القدر من الثقة ، لمن يصغروننا اليوم .

ليس بوسع الأجيال الشابة أن تدرك الصحراء الذهنية لانجلترا وأمريكا أثناء العقد الأول أو يزيد من هذا القرن . والحق أنه قد ازدهرت فى الصحراء الانجليزية بضع نبتات صبار طويلة جميلة ، فضلا عن جيمز وكونراد (اللذين كان المناخ ، على خلاف المناخ فى بلديهما ، مواتيا لهما نسبيا) . أما فى أمريكا فكانت الصحراء تمتد إلى أبعد مدى تستطيع العين أن تراه à perte de vue دون أقل أمل حتى فى ظهور نبتات صحراوية . وكانت سيادة باريس أمرا لانزاع عليه . من الحق أن الشعر كان قد أقل فيها بعض الشئ ، غير أنها كانت تحفل بمجموعة متنوعة من الأفكار شديدة الإثارة فقد كان أناتول فرانس وريمى دى جورمون ما زالا يكشفان عن علمهما ويقدمان للشباب أنماطا من الشكية تجتذبهم وتدعوهم إلى دحضها ، وكان باريس فى قمة تأثيره وصيته الأقرب إلى أن يكون عابرا . أما بيجى ، البرجسونى والكاثوليكى والاشتراكى ، إن قليلا أو كثيرا ، فكان قد غدا مهما لتوه ، ثم ازداد الشباب تشتتا بسبب جيد وكلوديل . كان فيلدراك ورومان وديهامل يجربون شعرا يلوح واعدا ، رغم

أنه كان دائما – على ما أظن – مخيبا للأمل . وكان هناك ما ينتظر من هنرى فرانك ،الكاتب الذى توفى فى شبابه وكتب «الرقصة أمام الفلك» La Danse devant l'arche . وفى السوربون كان فاجيه حجة تهاجم بعنف ، وكان لعلماء الاجتماع دور كايم وليفى – بريل نظريات جديدة كما كان جانيه هو عالم النفس العظيم . وفى الكوليج دى فرانس كان لوازى يستمتع بتبريزه الأقرب إلى طابع الفضيحة ، تخيم على ذلك كله شخصية برجسون ، الأشبه بعنكبوت . وكانت يقال إن ميتافيزيقاه تلقى بعض الضوء على طرق التصوير الجديدة ، كما كانت مناقشة برجسون عرضة لأن تختلط بمناقشة ماتيس وبيكاسو .

وإنى لعلى استعداد بأن أقر بأن ارتدادى إلى الماضى مصبوغ بغروب شمس عاطفى ، وذكرى صديق مقبل عبر حدائق اللوكسمبور ، فى أواخر الأصيل ، ملوحا بغصن من الليلج وهو صديق قدر له فيما بعد (على قدر ما أمكننى اكتشافه) أن يمتزج بطين غاليبولى .

"تعليق"

(١٩٣٤)

ربما كانت فرنسا هى آخر بلد سوف يفتحه الدهماء . لقد قيل الكثير ، بواسطة فرنسيين أكثر مما قيل بواسطة أجانب ، عن فساد الصحافة فيها ، ولكن ربما كان هناك ما يقال فى صف تنوع الفساد ، إذا كانت لديك صحف كافية ، باعتبار ذلك مضادا لتوحيد السيطرة فى قبضة أيد قليلة .

وعلى ذلك فلنقل كلمة دفاعا عن تعدد الآراء . إن ما يهم ، فى نهاية المطاف ، هو خلاص النفس الفردية وقد لاتحب هذا المبدأ ، ولكنك إذا جحدته ، فقد تحصل على شئ أقل نيلا لرضائك . والعالم الآن يجنح إلى أن يزحف من أجل خلاصه ، وذلك بأن يقطع تذكرة (إلى موسكو) .

إن جهد بعض رجال الأدب الأصغر سنا ، فى باريس ، وفى ذهنى جماعات «الفكر Esprit و«النظام الجديد» L'Ordre nouveau و«الإنسان الجديد» L'homme nouveau وكتاب معزولين آخرين مثل تييرى مونييه – يدم على تصميم له قيمته على ألا تسلم الفردية لأى من اتجاهات اللحظة السائدة ، وذلك فى بين الوقت الذى تتجنب فيه الليبرالية التى مازالت جوقاتها الحادة الأصوات تتعالى فى انجلترا . ونأمل أن نظل على اتصال بمثل هذا الفكر الجارى فى فرنسا ، وأن نقدمه لقرائنا بين حين وآخر .

(من مقالة نشرت فى مجلة «ذاكرايتريون» – ابريل ١٩٣٤)

من "تعليق"

(١٩٣٤)

إن أهداف الرابطة الانجليزية مطروحة على النحو التالى :

(أ) زيادة الاعتراف الواجب باللغة الانجليزية كعنصر أساس فى التعليم القومى .

(ب) مناقشة طرق تعليم الانجليزية والتراسل بين عمل المدرسة والجامعة .

(ج) تسهيل وتشجيع الدراسة المتقدمة للأدب واللغة الانجليزية .

(د) توحيد كل المهتمين بالدراسات الانجليزية ، وجعل المدرسين على اتصال بعضهم ببعض ، وعلى اتصال بالكتاب والقراء الذين لايدرسون ، وحث من لايشتغلون بالتدريس على استخدام مالهم من أثر فى قضية اللغة الانجليزية كجزء من التعليم .

.

ولنا أن نفترض أنه من أجل تعزيز واحد أو أكثر من هذه الأهداف ، قد نشرت الرابطة الانجليزية منتخبات من «الشعر الحديث» عنوانها «ربة الفن الحديثة»

ولأول وهلة ، تبدو هذه الأهداف عديمة الضرر ، بل وجديرة بالثناء . أما بعد قليل من التأمل ، وبالنظر إلى النقاط الأربع معا ، فإن الشك يتسلل إلى أذهاننا فى أن مسألة أو مسألتين مهمتين قد ريغ منهما . إننا نحب مثلا أن نحزم رأينا عن «الاعتراف الواجب باللغة الانجليزية» قبل أن نلتزم بزيادته . وينبغى بالتأكيد أن تكون لدينا فكرة عما نعنيه بـ«التعليم القومى» . فمن هم الناس الذين ينبغى أن نعلمهم الانجليزية وأى انجليزية وما المقدار الذى ينبغى أن يتعلموه وهل نعلمهم جميعا نفس الأشياء وبنفس الطريقة ؟ وإذا كنا نهدف إلى «مناقشة الطرق» ، كما يجمل بنا يقينا، أفلا يجمل بنا أيضا أن ننتهى إلى نتيجة ؟ وما المقصود بـ «الدراسة المتقدمة»؟ ومن الذى يجمل به أن يتتبعها ولماذا ؟ أولا ينبغى أن تكون لدينا نقطة خامسة هى «مناقشة» علاقة دراسة الانجليزية بغيرها من الدراسات ؟

(من مقالة نشرت فى مجلة «ذاكرايتريون» – يوليو ١٩٣٤)

كتب ربع السنة

(١٩٣٤)

كتيب أوكسفورد فى المعرفة الدينية (S.P.C.K) ٢ شلنات ، ٦ شلنات .

أعدت هذا الكتيب لجنة بطلب من أسقف أوكسفورد لكى يستخدمه المدرسون (التلاميذ الذين جاوزوا الحادية عشرة) فى تلك الأسقفية . ولكن المهمة قد أديت على نحو يدعو للاعجاب بحيث يزكى الكتاب أيضا للوالدين من أجل استعمالهم الخاص ومن أجل تقديم أطفالهم إلى قراءة الكتاب المقدس وكتاب الصلاة . ومن المحقق أنه قل بين العلمانيين من لن يجدوه نافعا لهم .

عقيدة القديس يوحنا الصليب الصوفية . وهى اختصار لأعماله كما ترجمها إلى الإنجليزية ديفيد لويس وراجعها دوم بندكت زيمرمان O.D.C مع مقدمة بقلم ر.هـ.ج. ستوارت من جمعية يسوع (شيد وورد) ٥ شلنات .

يومئ الوصف الآنف إلى المنهج المتبع والترتيب ممتاز . ولأى إنسان يرغب فى دراسة لعمل القديس يوحنا (وهو كاتب إسبانى غير معروف كثيرا فى هذا البلد) فهذا مدخل جدير بالاعجاب . والمتعلمين العاديين فإنه سيمدهم بكل ما يحتاجون إلى معرفته . وعلى حين أن أشخاصا بالغى القلة هم الذين يصلون إلى مرحلة متقدمة بما يجعلهم يتخذون من القديس يوحنا الصليب مرشدا لهم ولابد لهم من أن يقنعوا باستخدام كتيبات تأمل أكثر أولية ، فإن ثمة مزية كبيرة فى اكتساب فكرة عن كنه المراحل الأعلى من حياة التأمل . وهذا الكتيب الملائم يمكن أن ينزلق فى جيب المرء عندما يخرج لقضاء عطلة نهاية أسبوع أو عطلات الصيف .

علم اجتماع مسيحى ليومنا هذا (وهو طبعة مختصرة من كتاب الإيمان والمجتمع تأليف موريس ب. ريكت (لونجمانز) ٤ شلنات ، ٦ بنسات)

الحق أن كتاب الإيمان والمجتمع كان أطول من اللازم . وقد كرس مستر ريكت حيزا كبيرا للحديث عن مختلف المنظمات والحركات فى حقله إلى الحد الذى يهدد بإحباط هدفه . وربما كان القارئ قد وجد ما يغريه بأن يتساءل : لماذا مع كل ما حوول يلوح أن ما أنجز ضئيل إلى هذا الحد . والكتاب بصورته الحالية إضافة ضرورية إلى أى مكتبة عن الموضوع عامة كانت أو خاصة .

نشرت فى مجلة «ذاكريتريون» ، يوليه ١٩٣٤ (وقعت خطأ ت. مكج)

من «تعليق»

(١٩٣٥)

تظل وفاة أ.ر. أوراج أهم الأحداث وأصلحها لأن تسجل ذكرا فى هذا التعليق. فلفترة من الزمن كنت أظن أن كل ما يمكن أن يقال قد قاله الكتاب الذين أسهموا فى العدد الخاص بتأبينه (عدد ١٥ نوفمبر) من «ذانيو إنجليش ويكلى» (الأسبوعية الإنجليزية) الجديدة، قلما ظهر تأبين ألمع على مثل هذا النحو غير الجماهيرى، فإن دزينة أو أكثر من كتاب العدد كانوا رجالا لا يجمل بهم أن يحتلوا مكانا فى صحيفة «ذا تايمز» إذا هم شاءوا أن يكتبوا أى رسالة عامة – ولكنى لا أظن أن أيا من هؤلاء الكتاب كان يمكنه أن يكتب على نحو ما فعل، إلا لجمهور يكون على ثقة من تعاطفه وفهمه. غير أنى حين أعدت قراءة هذه الكلمات التذكارية، بما فيها كلمتى، عنت لى أفكار ثانية، أود أن أسجلها.

ليس لدى نسخة من كتاب «قراء وكتاب» ولا مجموعة من مجلة «ذا نيو إيج» (العصر الجديد) أرجع إليها، غير أنه مالم تكن ذاكرتى مخطئة خطأ مبينا، فإنى أعتقد أن تأكيدى أن أوراج كان «خير ناقد أدبى فى تلك الفترة فى لندن» يتطلب (مزيدا من) الدقة. إن أحد أنواع الحساسية الأدبية هو ذلك الذى يتسم به الرجل الذى يلوح أنه كان ينتظر ما هو جديد وجيد وصائب فى الفن، والذى يكون – على نحو من الأنحاء – مستعدا له قبل أن يصل، والذى يلوح له أنه قد جاء ليسد الخانة الباقية فى أحجية تم تقريبا حلها. لم تكن هذه الملائمة الرهيفة للفن الجديد هى خاصة أوراج. ومن المحقق أن شكوكى تتجه إلى أن أوراج لم يكن أحيانا يتبين الفن الأدبى الجديد بفحصه له، وإنما باستنتاجه من انطباعه الشخصى بالرجل الذى كتبه. ولست أستطيع أن أتذكر، فى كتاب «قراء وكتاب»، أى تبين يلفت النظر للجدة. وإنما الذى أذكره هو أن أوراج عندما كان يجد نفسه فى مواجهة السلطة أو الصيت أوالنجاح لم يكن يدع انتباهه يتشتت قط، وأنه كان بمقدوره أن ينفذ – على نحو بالغ البساطة والبعد عن الادعاء – إلى قلب العفن الخلقى أو الزيف العقلى والفساد لأذيع الكتاب صيتا، وأنه كان عدوا للادعاء والغباء، وإنى لأذكر أن أسلوبه كان بعيدا عن أسلوب افتتاحيات «التايمز» بقدر ما كان قريبا من أساسيات النثر الجيد. وإنى أقول إن أوراج كان فى المحل الأول أخلاقيا ولكن القول بأنه كان أخلاقيا ليس معناه أنه كان

أخلاقيا بدلا من أن يكون ناقدا للأدب . لقد كان ذلك الشخص الضرورى والنادر الأخلاقى فى النقد ، ولم يكن محققا يحاول أن يفرض مبادئه الخلقية (الخاصة) على الأدب ، وإنما كان ناقدا يدرك أخلاقيات الأدب ، ويدرك أن عدم الأمانة الفكرية والكسل والخلط كلها خطايا كبرى فى الأدب .

(من مقالة نشرت فى مجلة «ذا كرايتريون» يناير ١٩٢٥)

من "تعليق"

(١٩٣٥)

إن الشكل العادى الذى تجعل به الشيوعية جذابة لنا هو شكل الضرورة الاقتصادية . فنحن متفقون على أن النظام الاقتصادى الراهن ليس مرضيا جدا ، وأنه يعمل على نحو كثيرا ما يجرح مشاعرنا الإنسانية وأفكارنا عن العدالة . ونحن ندرك أنه كثيرا مايجزى على نحو مسرف نمطا من الأشخاص ليس هو ، على أحسن تقدير ، أكثر الأنماط نيلا للاعجاب . وقد نتفق أيضا على أن هذا النظام يعمل على نحو من الفاعلية آخذ فى التناقص باطراد ، وأنه سيكون من اللازم إجراء تغيير جذرى من لون ما ، إذا أريد للحياة أن تكون محتملة فحسب . وعندما يقترح علينا أى تغيير ثورى النظام ، فينبغى علينا أن نتدبر ما إذا كان تشخيصه لمتاعبنا صائبا ، وما إذا كان من المحتمل للدواء الذى يقدمه أن يكون فعالا ، وإن أى خطة تلوح خليقة بأن تعمل على نحو أفضل من الخطة الراهنة لينبغى أن تدرس دراسة جدية . فنحن نعلم ، على نحو معمم ، أن أى تغيير كامل للنظام الاقتصادى من شأنه أن يجنح إلى تغيير تركيب المجتمع بأكمله ، وإلى التأثير فى سلوكنا الخاص وتحيزاتنا المعنوية . ونحن لا نستطيع أن نتنبأ ، على وجه الدقة ، بهذه العواقب الأبعد مدى ، وإن تكن أعظم حظا من الأهمية : ذلك أن بعض هذه العواقب قد يكون إلى أحسن ، وبعضها إلى أسوأ ، غير أنه إذا حازت خطة ما ، على العموم ، رضانا ، فإننا نميل إلى المخاطرة من أجل وضع حد لموقف لايطاق .

(من مقالة نشرت فى مجلة «ذاكرايتريون» ابريل ١٩٣٥)

"تعليق"

(١٩٣٥)

لما كان ظهور هذا العدد يوافق تقريبا عيد ميلاد مستر وليم بتلر ييتس السبعين ، فإن المناسبة تلوح ملائمة لبضع ملاحظات ، قائمة على النظر إلى الوراء ، عن مساهمات مستر ييتس فى الشعر الانجليزى فى الماضى ، فضلا عن أهميته فى الحاضر . وليس هذا بالمكان الملائم لمناقشة عمله نقديا ، حيث أن هذا يتطلب تحليلا وثيقا ، وإنما هو تقرير لخدماته وتعبير عن العرفان له .

كان شعراء الجماعة ،التى ظهر فيها مستر ييتس أول ما ظهر كعضو أصغر ، يتمتعون بفضائل عديدة ، لم تتجل كثيرا فى الجيل الشعرى التالى فى انجلترا . كانوا رجالا ذوى ثقافة كلاسيكية لها أهميتها بالنسبة لهم ، وكانوا يميلون إلى أن يكونوا عالميى الموطن فى الثقافة . لم يكن لييتس علم لايونيل جونسون - وهو دارس لامع ورجل ذو علم - أو حتى علم دوسون ، ولاتشرب آرثر سيمونز بالثقافة الفرنسية. غير أنه - إلى جانب كونه أيرلنديا - كان ذا حب استطلاع حى إزاء المؤثرات الممكنة. ومهما يكن من شأن ما يمكن أن يقال عن شعر التسعينيات ، فإنه لايمكن اتهامه بأنه كان يتوالد داخليا . إن جونسون على سبيل المثال ، وهو انجليزى تماما من ناحية الأسرة وانجليزى تماما فى أسلوبه الشعرى ، قد اختار أن يربط نفسه بحركة الإحياء الأيرلندى ، إلى الحد الذى خاله معه بعض الناس من أصل أيرلندى . ومما يؤسف له كثيرا أن عديدا من أرهف شعراء (تلك الحقبة) ماتوا شبابا ، وأن غيرهم فشلوا فى مواصلة نموهم . ولكن الأهم من ذلك هو أن المستر ييتس قد بقى كى يحفظ - على قدر ما يمكن لرجل واحد أن يحفظ - موروثهم ويطور عملهم

ومع اختفاء هذه الجماعة وربما قبل ذلك لاح أن مستر ييتس ينسحب من حياة الحاضرة فى غمرة انشغاله بالمسرح الأيرلندى ، ومع ذلك فإن مستر ييتس فى دبلن أدى خدمة كبيرة للأدب الانجليزى وانتمى إليه قدر ما كان الشأن مع مستر ييتس فى لندن . ثمة وجهان لكون هذا التقرير صادقا . فمن ناحية استبقى مسرح الأبى الشعر فى المسرح وحافظ على مقاييس أدبية كانت قد اختفت منذ زمن طويل من خشبة المسرح الانجليزى . ولئن وجد إحياء درامى فى انجلترا فى عصرنا فسيكون مدينا بالكثير لما تحقق فى دبلن مهما يكن من اختلاف المادة والأفكار والأسلوب . وكما قلت

فإنى لا أكتب نقدا هنا ولست معنيا بمدح أو تحليل أعمال مستر ييتس الدرامية وإنما موضع الإلحاح هو أهميته التاريخية وأهمية حركة لعب فيها مستر ييتس الدور الرئيس ، وثانيا أعتقد أن حيوية الأدب الانجليزى فى المستقبل ستعتمد إلى حد كبير على حيوية أجزائه وتأثير بعضها فى بعض .

وهذه النقطة تستحق قليلا من التفصيل . فليس من الأمور التافهة أن يكون شعر كتبه أيرلندى أو ويلزى أو اسكتلندى أو أمريكى أو يهودى غير منحاز عن شعر يكتبه انجليزى - إن هذا أمر غير مرغوب فيه . إن شعر اسحق روزنبرج على سبيل المثال لا يدين بامتيازه إلى كونه عبريا فحسب وإنما لأنه عبرى فهو إسهام فى الأدب الانجليزى . لأن تمكن شاعر يهودى من أن يكتب كيهودى فى أوروبا الغربية وفى لغة من لغات أوروبا الغربية يكاد يكون معجزة . ولأسباب مختلفة وبدرجات مختلفة فهو أيضا أمر عسير على سائر الذين ذكرتهم ، فهى ليست مسألة تافهة تتعلق باستخدام المرء لهجته النورية المحلية التى لاتعدو أن تكون مضايقة باستثناء كلمة أو عبارة عارضة قد تثرى اللغة الانجليزية وليست مسألة أن يكون المرء عاطفيا إزاء موطنه القديم والمناظر الطبيعية لطفولته . إن ما هو اسكتلندى أساسا فى دنبار ليس معجمه اللفظى وما هو أمريكى أساسا فى ولت وتمان ليس إعجابه بنيويورك أو بالحجم الواسع لبلده . إن ما هو أساسى يتعذر تعريفه على نحو كامل ولكنه يعبر عنه على أشد الأنحاء فاعلية من خلال الإيقاع . وهو شئ يعد الشعر خير تعبير عنه وأنجح سبيل للحفاظ عليه . والشعر الذى من هذا النوع قد يكون له تأثير مخصب فى الانجليزية ، والاخصاب إما من أقاربها أو من لغات أجنبية هو ما تحتاج إليه باستمرار .

وعلى ذلك فإن مستر ييتس فى قوميته الأدبية قد أدى خدمة كبرى للغة الإنجليزية . وشعره فى فترته الأخيرة وهى أعظم فتراته قد جنح إلى طرح معدات أيرلندا المسرحية الأقرب إلى الفضول وربما كان أكثر أيرلندية لطرحه هذا التصنع . ثمة إيقاع وترخيم وطريقة لتقديم أبسط تقرير فى أقل الكلمات وأكثرها عريا تنتمى إلى مستر ييتس وليس إلى أحد غيره . لقد كان تأثيره فى الشعر الإنجليزى عظيما ومفيدا . أما تأثيره فى الشعر الأيرلندى فيلوح لى وخيما تقريبا . ولئن كانت ملاحظاتى العامة المذكورة آنفا تتمتع بأى حظ من الصدق فليس هذا إلا ما يجب أن نتوقعه . ذلك أنه لكى يكون لشاعر إنجليزى عظيم تأثير طيب فى انجلترا ينبغى أن يكون بعيدا بدرجة كبيرة زمنيا : لأن الأدب يمكن أن تخصبه فتراته السابقة كما يمكن أن يخصبه معاصرون من خارجه . لابد للشعراء الأيرلنديين أن يتحولوا من أجل أنفسهم ولاريب فى أن جيلا آخر إن لم يهتم بالتقدم إلى أقسام أخرى من لغتنا المشتركة سيجد مؤثرات أجنبية تلائمه . من

الحقق أن أيرلندا تدين لمستر ييتس بدين عرفان ولكن ما من أمة تدين لشعرائها العظماء بدين عرفان من أجل تأثيرهم فى خلفهم المباشر[1] وعرفان انجلترا له خال من هذا التحفظ لأن تأثيره حيثما اتضح كان صحيا تماما .

وعن العظمة المطلقة لأى كاتب لايستطيع من يعيشون فى نفس فترته إلا أن يقدموا تخمينات أولية . ولكن ينبغى أن يكون واضحا على الأقل أن مستر ييتس كان – وهو – أعظم شاعر فى عصره . إن توماس هاردى الذى نودى به لذلك بضع سنوات يلوح لنا الآن ما كانه دائما : شاعر ثانوى . ولست أستطيع أن أفكر فى أى شاعر ولا حتى بين أعظم الشعراء مر بفترة نمو أطول من تلك التى مر بها ييتس . ولم يكن فى وقت من الأوقات أقل ابتعادا عن عصره مما هو اليوم بين رجال يصغرونه بعشرين أو أربعين سنة . والنمو إلى هذه الدرجة ليس عبقرية فحسب : إنه خلق . وهو يرسى مقياسا يجمل بمن يصغرونه أن يسعوا إلى أن يباروه دون أمل فى أن يساووه .

(نشرت فى مجلة «ذاكرايتريون» يوليو ١٩٣٥)

(١) أعلم أن استثناءات واضحة ستقفز إلى ذهن القارئ . الإليزابيثيون ، دين راسين لكورنى ، دين بوب لدريدن . بيد أننا هنا فى منتصف موروث مشترك ليس معرضا لتأثير رجل فرد وكلما ازدادت معرفة المرء براسين وبوب ازداد إعجابا بعظمتهما فى كونهما لم يتأثرا بسلفيهما العظيمين إلا هذا التأثير القليل . أما تأثير ملتون فى القرن الثامن عشر فكان أمرا يرثى له .

من "تعليق"

(١٩٣٥)

على صفحة المقال الافتتاحي لصحيفة «ذا تايمز» في ١٤ أغسطس حديث بالغ التشويق عما يدعى قبيلة «مفقودة» ، وإن أمكن بالمثل أن تدعى قبيلة «مكتشفة» ، من البابوانيين ذوي الأصل الآسيوي المجهول ، يسكنون في واد خصب تحميه ، إن كانت تحميه ، سلاسل عالية من الجبال . وهذا الشعب الفريد ، على خلاف أي شعب آخر اكتشف حتى الآن ، لم ينم على أي مظاهر للفرحة بقدوم المستكشفين الاستراليين الذين وجدوا أنفسهم ، على غير انتظار ، في موقف أكثر ألفة في أوروبا أو أمريكا الشمالية . ألا وهو «الموت جوعا في قلب الوفرة» . يقول مراسل الصحيفة في استراليا : «لقد أمر الأهالي ، بإيماءاتهم ، الدوارية بالرحيل» . ويلاحظ قائد «الدوارية» نفسه أن «المعاملة التي لاقانا بها هؤلاء الناس كانت أسوأ معاملة رأيتها ، لأنهم لم يكونوا يتصرفون بباعث من الخوف أو نقص الطعام» . ومع ذلك فقد كان مسلكهم وديا على العموم ، مما يبين عن إدراك حدسي لمبدأ لانعترف به صراحة في أوروبا : وهو أنه كلما ازداد شعبان تعارفا ، ازداد نفورهما إخلاصا ، وأن خير سبيل للمحافظة على الصداقة هي أن يظلا متباعدين . ولهؤلاء التاري فوررا ، كما يسمون أنفسهم ، خصائص أخرى تميزهم عن الأوروبيين وأهل أمريكا الشمالية : ذلك أن لهم شغفا ملحوظا بزراعة الغابات ، وهم لا يعيشون في مدن أو قرى ، وإنما في «مزارع أشبه بالمنتزهات» ، ولكل أسرة مسكنها المستقل . ومرة أخرى «لاح أن كل فدان كان يزرع» مما ينم على غياب بطاح طائر الطيهوج وغابات الأيائل .

والأمر الأكثر تشويقا من اكتشاف هذا الجنس المتخلف هو المقالة الافتتاحية التي تخصصها «ذا تايمز» للتعليق على تقرير مراسلها في استراليا . إن «ذا تايمز» قلقة

، من الكوارث التي تحدق عادة بالشعوب البدائية حين تتصل بالمدنية الغربية» . فهي تدرك أن النظام المالي والصناعي للعالم المتمدين قد يجلب الوبال على شعب «ينتج لنفسه كل ما يستخدمه» في الوقت الحاضر . والآن فإن المرء لايتوقع من كتاب المقالة الافتتاحية لصحيفة «ذا تايمز» أن يكونوا هم أنفسهم قادة ، ولا يتوقع منهم أن يكونوا أصواتا صارخة في البرية ، ولا يتطلب منهم أن يكونوا على استعداد لأن يرجموا في أورشليم . وإنما يتوقع المرء من «ذا تايمز» أن تكون صوت الشعب ، وجمهور البنسين .

وهكذا فإنه عندما يكون أول رجع لصحيفة «ذا تايمز» ، عند اكتشاف جنس جديد يحتمل أن يكون مكونا من ١٠٠,٠٠٠ ألف نسمة ، تخوفا من الضرر الذى سيعانيه من جراء المدنية ، فقد يكون لنا أن نفترض أن هناك عدة آلاف من القراء المستنيرين الذين لايشاركون الصحيفة هذا الرأى سرا فحسب ، وإنما يرغبون فى أن يسمعوا تعبيرا عنه جهرا . وهذا شئ مرموق ، لأنه يومئ إلى افتقار إلى الثقة بمدنيتنا واسع النطاق ولابد أنه حديث العهد . وهو يومئ أيضا – ولاريب– إلى إحساس متزايد بالمسئولية نحو الأجناس الأدنى .

"تعليق"

(١٩٣٥)

أظن أنى من دعاة الهزيمة . لم يطف هذا الشك بذهنى إلا عندما غرسه فى وأكده كاتب فى «ذا مودرن تشيرشمان» (رجل الكنيسة الحديث) منذ بضعة أيام مضت . إنه ليس عددا بالغ الجدة من «ذا مودرن تشيرشمان» : فهو مؤرخ فى يناير - فبراير ١٩٣٥ ، ولكنى لست من رجال الكنيسة الحديثة ، وإن الربيع ليبطئ فى المجئ إلى دربى . إن الموقر ج. C . هاردريك ، ماجستير فى الآداب وبكالوريوس فى العلوم ، يقول إن المثقفين يتراجعون . وهو يستخدم مصطلح «يتراجع» بمعناه العسكرى أكثر مما يستخدمه بمعناه الدينى ، رغم أنه يلوح أن ثمة شيئا مشتركا بين المعنيين لديه وهذا الشئ انتقاصى . إن صحبة المثقفين التى يتحدث عنها متفرقة . وتعتنق كل الآراء التى يرفضها ، سواء كانت هذه الآراء متسقة أو لم تكن . ولا يدهشنى أن وجدت نفسى مذكورا مع مستر ألفرد نويز ، باعتبارنا «هذين الشاعرين الحديثين» لأن قساً منغمسا فى أن يكون من رجال الكنيسة الحديثة لايكاد ينتظر منه أن يكون حريصا فى صدد المعانى الأخرى لكلمة «حديث» . كذلك لا يدهشنى حقيقة أن أجد نفسى فى صحبة برديائف وبرجسون وهما فيلسوفان مختلفان تماما لا أعى وجود كبير صلة بينهما وبينى . إنه لمن المبهج أن أجد أفلاطون ومستر كريستوفر دوسون إلى جانبى فى خط المثقفين المتراجعين ، بيد أنه ليس مما يعادل ذلك إبهاجا أن يقال لى إنه قد كان لى «تأثير غير صحى فى العالم السفلى الثقافى» : بمعنى أنه تحت أجنحتى الواقية قد نمت بوشمانية ستكون حليفا للفاشية - رغم أن المثقفين - من ناحية أخرى - «يتخيلون أنهم يستطيعون أن يحولوا دون الحرب ، مثلا ، وذلك بأن يبشروا بالدعوة إلى السلام» . وإنى ورفاقى الغريبو الأطوار لنتصرف بطريقة «ليس هناك ما هو أكثر منها إنذاراً بالشؤم وجبنا وكسلا» . لست أشعر بأنى ، فى كتابتى هذا التعليق ، أكسل من الموقر ج . C . هاردويك فى كتابته مقالة ، تقارب هذه المقالة طولا ، فى «ذا مودرن تشيرشمان» بيد أنه إذا كان بإمكانك أن تقول ، كما يقول مستر هاردريك ، «عندما تغدو وقائع الحياة الإنسانية مرئية ، مثلما حدث فى العشرين سنة الأخيرة » أفترض أن الناس الذين ظنوها مرئية قبل ذلك بسنوات لا بد أن يلوحوا أناسا بالغى الكسل .

عند المستر هاردويك - وأنا لا أذكره إلا كنموذج شائع للمتحمسين لفظا - إن

المثقف إنما هو شخص يطلق العقل وفي الوقت ذاته يتجنب المهام المعنوية . من المؤكد أن من المهام المعنوية أن يقوم المرء بتحليل أصبر من ذلك الذى قام به مستر هاربريك ، ومهمة أخرى هى أن يؤلف مركبا أكثر اتساقا مما تشجعنا صحفنا على القيام به ، وثالثة هى ألا نتقبل مهدئا كعلاج موضعى دون أن نحاول اكتشاف مكمن العلة فى الجسم بأكمله ، وأخرى هى أن نتبين · بأى المبادئ يجمل بالبشر أن يكونوا مدفوعين ، وأخرى هى أن نعرف دوافعهم الفعلية . فالذين لم تغد وقائع الحياة مرئية لهم إلا فى العشرين سنة الأخيرة هم وحدهم الذين يمكنهم أن يدهشوا من الموقف الذى وصلنا إليه .

(من مقالة نشرت فى مجلة «ذاكرايتريون» – أكتوبر ١٩٣٥)

من "تعليق"

(١٩٣٦)

لم تتول «ذاكرايتريون» قط – بل هى بالأحرى قد تجنبت – مناقشة القضايا السياسية ذات الأهمية الآنية ، مهما تكن واسعة النطاق . فثمة دوريات أخرى كافية ، من كل ظلال الرأى ، موجودة فى المحل الأول لمثل هذه المناقشات : المناقشات التى يمكن – على أية حال – إدارتها على نحو أكثر كفاية فى صحف تظهر على فترات أكثر تقاربا . ولئن ظل هناك – وهو ما يشك فيه كثيرا – أى مكان للمجلات الدورية فى العالم الحديث ، فمهمتها هى بالتأكيد أن تعنى بالفلسفة السياسية أكثر مما تعنى بالسياسة ، وتفحص الأفكار الجذرية للفلسفات أكثر مما تعنى بمشكلات التطبيق ، بيد أنه كلما أخذت أى جماعة من المثقفين ومن الكتاب clércs على عاتقها أن تصدر منشورا فى لحظة تأزم ، خلت أنه مما يقع فى نطاق اختصاصنا أن نناقش لا الأزمة نفسها قدر ما نناقش آراء المثقفين فيها .

ليس إخراج المنشورات الجماعية جزءا منظما من نشاط المثقفين فى هذا البلد مثلما هو فى فرنسا ، كذلك ليس من المحتمل أن تكون مناسبة مثل هذا النشاط مسألة سياسة خارجية كما هو الشأن فى فرنسا – فربما كان هنا ميل أقوى إلى الثقة بالحكومة الحاضرة ، أو على الأقل إحجام عن إحراجها . إن المناسبة الأكثر ترددا هنا هى ظهور تهديد للحرية الدينية وفى هذه الظروف فإن أبعد الناس احتمالا عن الاجتماع قد يجدون أنفسهم معا . والحق أن موافقة الناس البعيد اجتماعهم عن الاحتمال هى هنا القاعدة أكثر مما هى الاستثناء : فمغزى منشوراتنا بأكمله هو كثيرا ما يكون الاتفاق المدهش لرجال ذوى آراء بالغة الاختلاف . أما فى فرنسا فإن المناسبات التى تستثير المنشورات ليست أكثر عددا فحسب ، وإنما هى تجمع الموقعين عليها فى خطوط حزبية على نحو أكثر انتظاما : بحيث أن كل منشور يدعو إلى منشور مضاد . إن الموقف فى الحبشة قد أنتج ، كما هو طبيعى ، تصريحات من ثلاث مجموعات من الكتاب المبرزين : من اليمين ومن اليسار ومن الكاثوليكيين . وأول وآخر هذه التصريحات هى ما أجده فى متناولى وأزمع أن أفحصه . ولاينبغى أن تكون ثمة

حاجة لذكر الأسماء ، لأنه لابد أن هناك فى فرنسا رجال أدب بالغو القلة لاتوجد أسماؤهم فى واحد أو آخر من هذه التصريحات الثلاثة .

وأورد فقرة واحدة فى الأصل حتى لايلوح أنى أفرض تفسيرى الخاص على النص :

L'intelligence - l´a oú elle nà pas encore abdiqué son autorité-se refuse á être la complice d'une telle catastrophe. Aussi les soussignes croient-ils devoir s'élever contre tant de causes de mort, propres á ruiner définitivement la partie la plus précieuse de notre univers,et sne ne menacent pas seulement la vie, les biens matériels et spirituels de milliers d'individus, mais la notion même de l'homme, la légitimité de ses avoir et de ses titres- toutes choses que l' Occident a tenues jusqu'ici pour supérieures et aux quelles il a dû sa grandeur historique avec ses vertus créatrices .

إنهم ليسوا معنيين بالعقوبات أو بأى إجراء يتخذ ضد إيطاليا وإنما أفكارهم واضحة تماما عن عدم عدالة الحرب العدوانية

Ni le besoin d'expansion, ni l'oeuvre de civilization à accomplir n'ont jamais donné la droit s'emparer des territoires d'autrui et d'y porter la mort. la est bien vrai que les peuples parvenus à un degré plus élevé de culture ont mission d'àider les autres, mais c'est une dérision. d'invoquer cette mission d'assistance pour se lirrer à une guerre de conquête et de prestige .

(من مقالة نشرت فى مجلة ذاكرايتريون يناير ١٩٣٦)

كتب ربع السنة

(١٩٣٦)

الطوطم : استقلال الشباب . تأليف هارولد ستوفين (مثيوين) ٥ شلنات .

هذا كتاب مخيب للآمال . إن عنوانه ، ومنهجه التسجيلي ، وإلى حد ما كتابته الواضحة والجيدة ، توحي بأن مستر ستوفين من حواريي مؤلف **هلاك الشباب** ولكن الجزء الأخير من الكتاب يبين أن مستر ستوفين لايشترك في الكثير مع مستر وندام لويس . إن الجزء الأول من الكتاب حديث موثق عن الكشافة والـ Toc H وجماعات أكسفورد وما إلى ذلك من حركات – يشتمل على مادة قيمة وقراءته بشعة . ولكن مستر ستوفين لا يترك الوقائع تتحدث عن نفسها ، أو يترك لورد بادن باول ، و«تبى» كليتون و ف.ر. باري يتحملون نتائج أعمالهم . وإنما يدخل توازيا طموحا ومشكوكا فيه من علم الإنسان ، ويجد شيئا أكبر من قياس تمثيل مع الطموطمية . ولئن كان التعطش الذي يفضي إلى هذه المظاهر الجماعية الغريبة عميقا إلى هذا الحد ، فليس من المحتمل أن نتخلص منه بواسطة الشيوعية العقلانية التي يلوح أنها علاج مستر ستوفين من جميع الأمراض . ومن المحقق أن مستر ستوفين كان خليقا أن يبدو أكثر تنزها عن الغرض لو أنه فحص الشيوعية ذاتها بحثا عن بقايا الطوطمية فيها . بيد أنه واحد من أولئك الذين تعني الشيوعية لديهم حرية الفرد ، وسائر أشكال الارتباط تعني العبودية .

مقالات شلبورن المختارة . تأليف بول إلمرمور (مطبعة جامعة أكسفورد : نيويورك)

يجيئنا هذا المجلد ، وهو رقم ٤٣٤ في سلسلة «كلاسيات العالم» من نيويورك . ولكننا نأمل أن ينشر في هذا البلد أيضا ، لأنه مختارات من مقالات أفتن ناقد أدبي في عصره . إن مقالات شلبورن هي من الكثرة بحيث أن أي اختيار مقيد كهذا الاختيار لابد أن يلوح أن فيه شيئا تحكميا . وهذه على الأقل قد اختارها صاحبها . وهي من التنوع إلى الحد الذي قد نفترض معه أنه رمى إلى أن يرينا تنوع اهتماماته . ومن بين المقالات الثلاث عشرة ، وإحداها عن النقد ذاته ، لاتعالج إلا مقالتان موضوعات أمريكية . جوناثان إدواردز وثورو . ومقالته العظيمة عن هكسلي (أو قد يكون لنا أن نقول : عن هكسلي ودزرائلي) مدرجة . وينبغي أن يعد المجلد مدخلا إلى مقالات شلبورن الكاملة ، وليس بديلا لها .

(نشرت بلا توقيع في مجلة «ذاكرايتريون» يناير ١٩٣٦)

من "تعليق"

(١٩٣٦)

كنت أقرأ كتابا لقى – إذا لم تخنى الذاكرة – قدرا كبيرا من الموافقة النقدية حين ظهرت مراجعات له فى لندن – وهو كتاب أمريكى – منذ بضعة شهور مضت : كتاب «أكانت أوروبا نجاحا؟» لجوزيف ودكرتش ، وقد نشرته دارمثيوين بسعر ٣ شلنات و٦ بنسات وبموافقة ألبرت آينشتاين وألدس هكسلى كما يقول الغلاف الورقى الأمامى ، إن مستر كرتش littérateur متفكر ، على قدر ملحوظ من المقدرة، وقوة الإقناع ، وقد وصفه ناشروه بأنه «مثقف ليبرالى» ، وإنه ليحتج – باسم العقل والليبرالية – على كل من الفاشية والشيوعية . إن افتراضاته هى قوام كتابه ، وإن أى امرئ يعترض أيضا على الفاشية والشيوعية مستعد أن يقرأ الكتاب وهو فى حالة ذهنية متعاطفة . بيد أنى كلما أمعنت فى قراءته ، ازددت اقتناعا بأن مستر كرتش حليف ينبغى أن ينظر إليه بأشد الشكوك جدية أى امرئ له أى معتقدات إيجابية .

ومن بين خصائص «الرجل الأوروبى» – التى يجدها مستر كرتش ذات قيمة – والتى يعتقد أن الشيوعية خليقة بإزالتها(١) «حس بحقيقة وقيمة وقداسة الفرد الذى ينظر إليه على أنه يملك فى حد ذاته قيمة ليس هناك ما يعادلها ، لا لأنه يلوح فريدا بالنسبة لنفسه فحسب ، دائما – حيث أن كل إنسان يختلف بعض الشئ عن كل إنسان آخر – وإنما لأنه يسهم بشئ فريد ، من المحتمل أن يكون ذا قيمة المجتمع ذاته»(٢) «حس بأهمية شئ عرف على أنحاء متنوعة ولكنه ظل دائما يسمى «الحرية» لهذا الفرد ذاته»(٣) «الميل إلى اعتبار التفرقة والتنوع مرغوبين فى حد ذاتهما والميل المترتب على ذلك إلى تأكيد أهمية شئ يسمى «الشخصية»»(٤) ميل – بالغ الاختلاف عن التأكيد الجماعى لأهمية الصفة المشتركة – إلى افتراض أن كل نواحى الامتياز مرتبة فى هرمية ، ليست أعلى مستوياتها عصية على أغلبية الناس فحسب ، وإنما لاتكاد تكون منظورة – إن رؤيت أساسا – إلا لخير الناس وأعظمهم امتيازا» . وثمة أمر آخر لايرغب مستر كرتش فى أن يسلمه دون احتجاج هو «امتياز إصدار حكم عقلى حر ، والتفرقة بين الصادق والزائف ، بين العادل والظالم ، أو الصواب والخطأ على أساس غير مجرد المشايعة» .

وفى الوقت ذاته ، فإن ثمة أمرا غطى عليه وقار الحادث الوحيد الذى كان يمكن أن يجعل هذه المناسبة لا تذكر ، هو إيداع بقايا جثمان مستر رديارد كبلنج فى وستمنستر أبى . ولايمكن أن يكون ثمة انشقاق معقول فى الرأى على هذا . فالدفن فى الأبى لايمكن أن يكون ذا قيمة للروح المرتعبة فى طريقها إلى حسابها الأخير ، وهولا يعنى أى قرار فى محكمة الجدارة الأدبية النهائية ، ولكنه ينبغى أن يعنى أن اسم الراحل له بعض الأهمية الرمزية بالنسبة للأمة . ولا ريب فى أن لاسم كبلنج مثل هذه الأهمية . أما ما هى هذه الأهمية ، فذاك لانعرفه بعد : وإنها بالتأكيد لتحية للأسفار العديدة التى يتجلى فيها هذا القدر الرحيب من الابتذال والإنسانية والعبقرية أن أحدا من النقاد لم يأخذ بعد مقاييس كبلنج . من المحتمل أن كبلنج كان أعظم كاتب للقصص القصير فى لغتنا ، وأعتقد أنه فى بضع قصائد – مثل قصيدة «دانى ديفر» قد أسهم فى نظم اللغة إسهاما ذا أصالة ، وإنى لعلى استعداد لأن أعتقد أنه كان فى غير هذه القصيدة كاتب مواويل عظيما . ومن المحتمل أن يحكم عليه بأنه لم يكن قادرا على كتابة رواية . لقد كانت شعبيته أكبر من أن تجعل له أى تأثير مهم ، وكثيرا ما كانت آراؤه أشد آنية من أن يكون لها أى دوام . ولعله قد كان غير شغوف بالأدب : فهو لم يسهم إلا بما كتبه هو . بيد أن خير التقييمات النقدية لكبلنج (وأنا أفكر ، على سبيل المثال ، فى مقالة مستر دوبريه عنه فى كتاباته «المصباح والمزهر») لاتعالج إلا جزءا من كبلنج . لقد كان فى كتابته قسم كبير يلوح من عمل «اللاشعور» ولئن لم يكن على وعى تام بما فعله ، فكيف يتسنى لنا ، فورا ، أن نكون على وعى تام به ؟ إنما لايتسنى الحكم عليه إلا لأولئك الذين يمكنهم أن يقرءوا كل إنتاجه ، والذين يمكنهم أن يدخلوا فيما له من أسطورة mystique هو شئ أكبر من أسطورة mystique الامبراطورية . ومثلما يحدث أحيانا للرجال الذين يكونون ، على نحو متقطع ، تحت سيطرة الإلهام ، فقد كان كبلنج تحت رحمة عنف وافتقار إلى الاعتدال أقل منه كما أن رؤيته العارضة كانت أكبر منه . قال مستر دوبريه «لن يتسنى إحلاله فى مكانه الصحيح إلا بعد أن تغدو الحرارة السياسية لعصره تاريخية باردة» – وإلا حين لايعود من الضرورى أن نشرح أن كبلنج ليس بيفربروك .

(من مقالة فى مجلة «ذاكريتريون» – ابريل ١٩٣٦)

من "تعليق"

(١٩٣٦)

قد يلوح أنه ما من موضوع اليوم يمكن بسهولة أن تبدد فيه كلمات كثيرة لأغراض قليلة ، أكثر من أخلاقيات الحرب والسلام . فأمواج المناقشة ترتفع وتتهاوى في أعمدة الرسائل ، غير أنه لاحشود القس شبرد ، ولا طريقة قطع العقدة صراحة التي يلجأ إليها أسقف ديرام ، ولا مقتطفات المستر ألدس هكسلي من لاكتانتيوس وترتوليان ، بالذى يصل بنا إلى نتيجة . ومع كل احترامنا لأسقف ساوثول ، لانستطيع أن نشعر بأننا على يقين من أن المادة السابعة والثلاثين من الدين هي المرهم الأمثل للضمائر المسيحية ، كذلك لايفضي بنا تطوير أسقف ديرام لهذا الخيط إلى أى شئ خلا الفوضى . إن هذا الأسقف الأخير يوضح – وهو ما لايستطيع أحد أن يجادله فيه إذا كان للمصطلحات التي يجمع بينها هنا أى معنى – أنه بوسع المسيحيين أن يدخلوا في حرب عادلة ثم يضيف قائلا : «وعلى كل امرئ أن يقرر بنفسه ما إذا كانت الحرب «عادلة» أو لم تكن ، ولابد له ، بطبيعة الحال ، أن يتبع ضميره ، مهما كانت التضحيات» ولسوء الحظ ، فإن أناسا قليلين جدا هم الذين يكونون ، في أي زمن ، في وضع يمكنهم من امتلاك معرفة كافية بحيث يمكنهم أن يقرروا ما إذا كانت حرب بعينها «عادلة» بل إن الإنسان قد يقرر بضمير صاح ، من حيث هو فرد خاص ، في إحدى لحظات التأزم أن يشترك في حرب «غير عادلة» . وقد تغدو الحرب غير عادلة بعد أن تبدأ ، أو هي قد تلوح ، عند النظر إلى الوراء ، غير عادلة على ضوء سلام غير عادل

"تعليق"

(١٩٣٦)

إن تأملات من النوع السابق تثير فى اعتراضا قويا على عنوان كتاب لمستر هـ.ر.ج. جريفز (مطبعة اكورن - ٥ شلنات) عنوانه : «انجلترا الرجعية» لقد دعا مستر هـ.ج. لاسكى هذا الكتاب «موحيا وكاشفا» - وهو مركب صفات ليس بالموحى ولا الكاشف . لقد قال مستر ك . ر . أتلى إن «كل اشتراكى ومحب للحرية يجمل به أن يقرأ هذا الكتاب » - وهو ما يجعل المرء يتساءل عما إذا كان مستر أتلى قد أمعن التفكير فيما يشترك فيه الاشتراكيون ومحبو الحرية ، وما إذا كانت لدى محبى الحرية أى فكرة عن الحرية أوضح من فكرة أسقف ديرام عن العدالة . يقول مستر تونى إن «قلائل هم الذين سينحون جانبا» بعض مقالات مستر جريفز دون أن يشعروا نحوه بالعرفان «من أجل استبصار أوضح بالأزمة التى نعيشها» وأخشى أن يكون هذا الاستبصار الأوضح هو ما أخفقت فى الحصول عليه من الواضح أن المؤلف عضو فى حزب العمال ، ولكنه ليس معنيا فى هذا الكتاب بعرض معتقداته السياسية الهامة ، ولا بتحليل أسباب الاتجاهات السياسية لعصرنا . إن كتابه تجميع نشط للوقائع المتصلة باضمحلال الحرية ، وهو معنى بمسائل من نوع سلطة الشرطة وسلطة المصارف وتوجيه البرلمان والرقابة على السياسة الخارجية . وإذا افترضنا أن تقريراته صائبة ، (وليس لدى من الأسباب ما يدعو إلى الشك فيها) فإنه كتاب مفيد يجب أن يجعل الناس يفكرون . ولكنى أود لو استطاع المؤلف أن يجد مصطلحا للاتجاهات نحو النظم المطلقة أفضل من «الرجعية» التى يصفها معجم أوكسفورد الانجليزى بأنها «عودة أو رغبة فى العودة إلى وضع سابق للأمور» . ومن المحقق أن هذا هو ما ليست أهم الاتجاهات التى يعالجها مستر جريفز عليه . فأى سياسى عملى يأبه مثقال ذرة للعودة إلى وضع سابق للأمور ؟ إن كلمة «ثورى» قد تكون أكثر ملائمة ، إذ نحن الآن نعرف أن الثورة لاتكون دائما نحو الشيوعية . بيد أننا قد صرنا نربط «الثورة» بقلب عنيف ومفاجئ للحكومة ، أكثر مما نربطها بتركيز تدريجى ، لايكاد يكون محسوسا ، للسلطة إن الرجعيين الوحيدين اليوم هم أولئك الذين يعترضون على ديكتاتورية المال وديكتاتورية البيروقراطية تحت أى اسم سياسى تتجمع تحته : أولئك الذين يريدون قانونا ومثلا أعلى لاينتميان إلى هذا العالم فقط ولكن الحركة نحو اليمين - كما يسمونه - والتى يتخوف منها مستر جريفز أعمق من أى مجرد تخطيطات تستطيع

المصالح الراسمة للخطط أن تقوم بها. إنها من أعراض إجداب النزعة الدنيوية وذلك الفقدان للحيوية بسبب الافتقار إلى زاد جديد من الموارد الروحية ، الذى شهدناه فى مكان آخر ، والذى يغدو مستعدا لتطبيق تلك المنبهات الصناعية : منبهات القومية والطبقة .

(من مقالة نشرت فى مجلة «ذاكرايتريون» - يوليو ١٩٣٦)

شعر السنة

(١٩٣٦)

كتب مستر جون ليمان ، أحد المحررين الثلاثة لكتاب «شعر السنة» (ذا بودلى هيد) ليبين تعليقا مضللا أدلت به مس جانيت آدم سميث فى عدد ابريل من «ذاكرايتريون» .

ولسوء الحظ فقد وضعت رسالته فى غير موضعها ، ولم نتمكن – فى لحظة إرسال المواد إلى المطبعة – من الاتصال بمستر ليمان . ومهما يكن من أمر فقد كان اعتراضه منصبا على النقد التالى الذى وجهته مس آدم سميث إلى كتاب «شعر السنة» : «إن ادراج جوقة من مسرحية» جريمة قتل فى الكاتدرائية» قد كان خليقا أن يجعله أدق» .

ويوضح مستر ليمان – وهو مصيب تماما – أنه دعانى للإيذان بإدراج حديث جوقة من تلك المسرحية ، وأنى اعتذرت على أساس أنى لم أكن مستعدا بعد لتقديم أى جزء من المسرحية لأهداف كتب المنتخبات . ولم تكن مس آدم سميث على علم بهذه الوقائع ، وعلى ذلك فقد كان لنقدها ما يبرره . غير أنه قد كان يجمل بى أن أحذفه قبل النشر ، وعلى ذلك فإنى أعتذر لمستر ليمان وزملائه من المحررين وناشريه.

(نشرت فى مجلة «ذاكرايتريون» – يوليو ١٩٣٦)

«شكسبير مستر مرى»*

(١٩٣٦)

شكسبير . تأليف جون ميدلتون مرى (كيب) .

لقد كتب مستر مرى كتابا عن شكسبير هو – لعدة أسباب – كتاب بالغ الجودة على وجه اليقين . ومن الواضح أنه كتاب كان مستر مرى يرغب فى كتابته : فإن المرء لايستطيع أن يقرأه دون أن يغدو على اقتناع بأنه قد عكف على الموضوع لمدة طويلة ، وجعل نفسه عارفا تمام المعرفة بمسرحيات شكسبير وقصائده . وهو يولد فينا طوال الوقت انطباعا بأنه متحكم فى مادته بسهولة ، ويلوح أن مستر مرى قد جعل نفسه عارفا بما كتب عن شكسبير على نحو مثابر ويقظ إلى الحد الذى نجد معه أنه لا هو بالذى يستعرض أسلافه بلا داع ولا هو بالذى يتجاهلهم عندما يكون وجودهم أمرا مرغوبا فيه . أضف إلى ذلك أن تخميناته يتحكم فيها العقل دائما وعلى حين قد يستطيع الدارسون أن يضعوا بعض تأويلاته موضع السؤال ، لايمكن السماح لهم بأن ينكروا أن هذه التأويلات كاشفة وقيمة ، حتى لو كانت مخطئة . إن المستر مرى لا يلبس التخمين ثوب الحقائق . والأمر الأبعث على دهشة المرء من أى من التزكيات السابقة ، أن المستر مرى لايقحم أى آراء خاصة به فى الحياة والمجتمع ، أكثر مما نوافقه عليه عن طيب خاطر . إن كتابه عن شكسبير وليس عن مستر مرى .

والميزة الأولى للمؤلف هى أن فهمه لطبيعة الشعر غير عادى : فهو أنفذ من فهم غالبية الدارسين ورجال الأدب ، وأوسع وأشمل من فهم غالبية الشعراء . ذلك أن الشعراء ، حين يتأملون فى الشعر أساسا ، معرضون أن يعمموا القول إما من واقع إنجازهم الخاص أو من واقع مخططاتهم . ولئن كانت أهدافهم واهتماماتهم أدق من أهداف واهتمامات قرائهم ، فإنها قد تكون أيضا أضيق نطاقا ، بحيث ينبغى عادة النظر إلى أقوالهم من حيث علاقتها بقصائدهم . والاستثناء الرئيس ، أو أقرب الأشياء إلى الاستثناء ، يتمثل فى ملاحظات تتناثر هنا وهناك فى رسائل كيتس ، وهو شاعر درسه مستر مرى بعمق ، ومن المحقق أنه قد استفاد من هذه الدراسة ، هنا ، فائدة كبرى ذلك أن بعضا من أقوال كيتس يصلنا بثقة دلفية ، وما كانت لتحتاج إلى أن يفهمها تمام الفهم الرجل الذى تفوه بها ، ذلك أنه ما من عملية استدلال تدخل فيها ،

* نشرت فى مجلة «ذاكرايتريون» يوليو ١٩٣٦

وإنها لتتطلب أن يفسرها من يملكون من الفطنة والصبر ما يؤهلهم لذلك ، ومستر مرى يولد فىّ ، فى هذا الصدد ، انطباعا بأنه كان «متلقيا» قبل أن يغدو «إيجابيا» . وإن فهمه للطريقة التى قد يعمل بها عقل الشاعر قد وضع هنا لا لابتداع ميتافيزيقا ، وإنما لغرض عملى ، عند معالجته لأعمال شكسبير الباكرة ومسائل نسبتها إليه .

وبادئ ذى بدء أعتقد أن المؤلف على صواب (وإن كنت لا أستطيع أن أثبت ذلك) عندما يقول «إن الاحتمال أقرب إلى ألا تكون سنوات تكوين شاعر من طراز شكسبير الفريد أكثر اتساما ، وإنما أقل اتساما ، بالطابع الشخصى ، مما نجده عند الشعراء الذين من طراز مختلف» . ولست أظن أن شكسبير يدخل تماما فى طبقة الأشخاص الذين ينضجون بسرعة ، ولا طبقة الأشخاص الذين ينضجون متأخرين . لقد وصل شكسبير ، فى عدد بالغ القصر من السنين ، إلى نضج يلوح كاملا : فليس ثمة من مضى أبعد منه فى فترة قصيرة من الزمن . ونحن لا نستطيع أن نفسر ذلك بقولنا إنه بدأ ناضجا : فأعماله الباكرة موجودة ، تدحض هذا القول . غير أنه ، على خلاف أغلبنا ، لم يضع وقتا ، وهو قد وضع كل ما كتبه فى خدمة تطوره التالى . وإنى ، شأنى فى ذلك شأن المستر مرى ، لأنظر إلى براعته الباكرة فى المحاكاة ونموه السريع – السريع بالنظر إلى الشوط الذى قطعه – على أنهما علامة على أعظم عبقرية خلاقة ، وإنه ليسرنى أن أجد المستر مرى إيجابيا فى رده إليه قدرا كبيرا كان بعض الدارسين قد ردوه إلى غيره .

وإنما أجد فى النصف الأول من الكتاب أعظم نظريات المستر مرى حظا من الأصالة والاقناع . إن مناقشته للسوناتات بالغة القيمة ، وفهمه للاختلاف بين موقف شكسبير من المسرح والجمهور وموقف معاصريه العظماء من الكتاب المسرحيين مرضٍ جدا . (على أنى أضع موضع السؤال تأكيدا واحدا من نوع أكثر عمومية ففى ص ١٢٥ يؤكد المستر مرى أن «الدراما هى أعلى وأكمل أشكال الشعر» . وأنا أقول إننا نجد فى أعلى وأكمل أشكال الشعر عنصرا دراميا ، ولكنى أشك فيما لو كان يتعين على أعلى وأكمل الشعر أن يتخذ شكل الدراما ، ذلك أن أى شكل من الشعر يحد من حرية المرء ، والدراما شكل فريد جدا : فإن ثمة قدرا كبيرا من الشعر العالى والكامل لا يدخل فى ذلك الشكل . ولم تكن الدراما – فيما أظن – قيدا لشكسبير قدر ما كانت كذلك لأى شاعر درامى آخر ، ولكنى لا أرى كيف يمكننا أن نؤكد أنها شكل أعلى وأكمل من ذلك الذى استخدمه هوميروس أو ذلك الذى استخدمه دانتى) والشئ الذى استوقفنى بقوة وجدة فريدتين فى القسم الأول من الكتاب هو اكتشاف المؤلف – فهو جدير بهذا الاسم – لما يسميه «الإنسان الشكسبيرى» والدلالة الفريدة لابن السفاح فاكون بريدج فى مسرحية «الملك جون» .

أما أن يكون المستر مرى قد ركز اهتمامه على المسرحيات الباكرة ، أو أن يكون قد دب إليه التعب ، أو أن لايعدو أن يكون قد رغب فى إلزام كتابه نطاقا معينا ، فذاك ما لا أدريه . ولكنى كنت خليقا بأن أسر لو كانت المسرحيات التالية قد نالت من اهتمامه ما يضاعف من حجم هذا الكتاب (الذى نجد كل صفحة فيه شائقة) وليس معنى ذلك أنه ليس لديه الكثير مما هو جدير بأن يقال عن كل مسرحية من المسرحيات التى يناقشها . غير أن فيه إما تعجلا أو اقتضابا يؤسف له : فقد كان يود المرء أن يقرأ له حديثا عن مسرحيتى «تيمون» و«ترويلوس» اللتين تركهما المؤلف كى يفسرهما من خلال نظرته الأصيلة إلى مسرحية «الملك لير» . أما عن مسرحية «هاملت» فما زلت على رأيى الذى عبرت عنه منذ عدة سنوات مضت وقلت فيه إن نظرية «المادة الجموح» المرتبطة باسمى روبرتسون وستول ما زالت لازمة ، رغم أنى قد صرت أشك فى بعض إضافاتى الخاصة إلى تلك النظرية . وإنى لأود أن أحتج – بصورة عابرة – على «العقل الحديث» الذى يتحدث عنه مستر مرى ، وعلى حديثه عن «نحن أبناء القرن العشرين» ويلوح لى أنه ليس مجرد كشف هين عن ضيق الأفق ، بل وحتى الصلف فيما يحتمل ، تأكيده أن سؤال هملت : «ذلك أنه فى نومة الموت تلك أى أحلام قد تتراءى لنا ؟ لايعدو أن يكون فى نظرنا رجما بالظن آسرا وبهيجا – وموضوعا جذابا لتأمل عابر» . فالحقيقة الماثلة فى أن مستر مرى يجد الأغلبية فى صفه لا تقلل من التواء هذا القول : ذلك أنه ما زال هناك عدد من الناس تدهشهم هذه الكلمات كما كانت خليقة بأن تدهش الدكتور جونسون ، بل أنه مازال هناك من لا يروعهم الموت وإنما ما قد يليه . غير أنى لا أفهم مستر مرى نصف فهم مستر مرى لشكسبير .

بديهى أن فى أى من مسرحيات شكسبير الناضجة أكثر مما يمكن رؤيته من زاوية نظر أى ناقد واحد . وإن المستر مرى لحقيق بالاعجاب إذ رأى الكثير . ومن المحقق أن جزءا من فائدة تفسيرات المسرحيات المتنوعة يتمثل فى حفزها قارئها على أن يطور تفسيره الخاص ، وإنه ليكون من العقيم أن نبرز نواح من هذه المسرحية أو تلك ، لا تبرز فى حديث المستر مرى . ثمة تعميم مهم عن «الإحساس» فى الفصل المعنون «الصور والخيال» ، والفصل الخاص بمسرحية «الملك لير» – كما قلت – عظيم الحظ من التشويق أما المجموعة الأخيرة من المسرحيات («بركليز» و«سيمبلين» و«حكاية الشتاء» و«العاصفة») فأشعر بأن معالجة المستر مرى لها أقصر مما ينبغى . وفى صدد هذه المسرحيات تلقيت عونا أكبر من كتابات المستر ويلسون نايت .

وآمل أن يجد مستر مرى ما يقنعه بأن يحذف من الطبعة التالية تلك المحادثة التى لاطعم لها بين شكسبير ونفسه ، وهى التى تشكل «الخاتمة» .

من "تعليق"

(١٩٣٦)

يؤثر المرء أن يعالج مسائل قابلة للحل ، وأن يناقش موضوعات يكون التفاهم فيها ممكنا . ولكن المرء يضطر – إذ يتلقى منشورات موقعة من «فنانين وكتاب» فضلا عن علماء وغيرهم من العاملين المثقفين – أن يتابع التأمل فى موضوع الحرب والسلم . ولدىّ فى هذه اللحظة بعض مطبوعات من «حملة السلام الدولية» وكذلك عريضة حلقية أو رسالة على شكل كرة ، ذات طبيعة نصف غفل عن التوقيع ، وكتيب من اللورد آلن هرتود عنوانه «السلام فى عصرنا» . هناك أيضا ، بطبيعة الحال ، حركة القس شبرد ، التى لا يلوح أنها تستخدم منهج توزيع المنشورات . إن الفنانين والكتاب يحثون على بذل جهود متنوعة الأنواع من أجل قضية السلام . وحتى الآن لم أدع إلى توقيع أى منشور من أجل الحرب ، ولكنى لا أشك فى أنه إذا اندلعت حرب يلوح أن هناك أى سبب لأن تشترك بريطانيا فيها ، لقدمت للتوقيع على الفور منشورات بهذا المعنى .

إن القضية الحقيقية (فى عصرنا) ليست بين من يؤمنون باللجوء إلى الحرب ، ومن لا يؤمنون بذلك : فإن الحدود بين هذين الموقفين بالغة الغموض ، وإنما القضية الحقيقية بين الدنيويين – مهما كانت الفلسفة السياسية أو الخلقية التى يظاهرونها – وأعداء الدنيويين : بين من لا يؤمنون إلا بالقيم القابلة للتحقق فى الزمان وعلى الأرض ، ومن يؤمنون أيضا بقيم لا تتحقق إلا خارج الزمان . وهنا مرة أخرى تستبهم الحدود ، ولكن لسبب مختلف - هو فقط التفكير المبهم والميل الإنسانى إلى الظن بأننا نؤمن بفلسفة واحدة ، على حين أننا – فى الحقيقة – نعيش حسب فلسفة أخرى

توفى إلجار ثوروِلد بينما كان العدد الأخير من «ذاكرايتريون» فى المطبعة . وقد أسهم فيها كثيرا منذ تاريخ مبكر وكانت معرفته خاصة بالفلسفة واللاهوت الفرنسى الحديث لاتقدر بثمن ولما كان قد كتب كتبا بالغة القلة – وقد نفد كتابه «أساتذة فى انجياب الأوهام» منذ عدة سنوات – فإنه لم يكن معروفا لجمهور بالغ الاتساع ، ولن يكون جيل آخر على ذكر من أن مجلة «ذا دبلن رفيو» (مجلة دبلن) كانت ، تحت رئاسة تحريره ، واحدة من أبرز دوريات عصرها . ولما كان نصف فرنسى بحكم المولد ، وانجليزيا تماما فى الوقت ذاته ، يجمع بين ثقافة الماضى وحب استطلاع الحاضر ، فقد كان – كرجل أدب – يشغل مكانا نستطيع أن نقول عنه . إنه نوع الرجل الذى

لانستطيع أن نخسره . وإن من عرفوه كصديق ، ويتذكرون ما اجتمـع فيه من كرامـة ولا رسمية ، ومن لطف وحكمة ، لخليقون بأن يتمموا بكلمات الشاعر :

«لن يعودوا يأتون

أولئك الرجال القدامى ، ذوو الأخلاق الجميلة»

فيما يخص جلبرت كيث تشسترتون ، ليس لدى الكاتب الحالى ما يضيفه إلى بضع فقر أسهم بها عنه فى مجلة «ذا تابلت» ، بعد وفاة تشسترتون بأسبوع أو أسبوعين . غير أنه لما كان تشسترتون قد كتب أيضا فى «ذاكرايتريون» فإن وفاته ينبغى أن تذكر أيضا فى هذه الصفحات . إنه ليس ما حققه فى الأدب الخالص هو ما يجعلنا نحتفل بذكراه هنا - رغم أنه يمكن أن يقال إنه إذا لم يكن قد قام بشئ من أجل تنمية حساسية اللغة ، فإنه لم يقم بشئ من أجل تعويقها . كذلك ليست معتقداته الدينية من شأننا على وجه الدقة . إن ما يهم هنا هو معركته الخلقية المتوحدة ضد عصره وشجاعته وجمعه الجرئ بين المحافظة الصادقة والليبرالية الصادقة والراديكالية الصادقة .

(من مقالة نشرت فى مجلة «ذاكرايتريون» – أكتوبر ١٩٣٦)

من "تعليق"

(١٩٣٧)

إن من يحبون أن يؤمنوا بتقدم المؤسسات السياسية لا يسعهم أن يستمدوا رضاء أمينا لا من أحداث إسبانيا ولا من الآراء والتعاطفات التى جنحت هذه الأحداث إلى إثارتها فى هذا البلد . والأمر الذى تنبغى ملاحظته هو بالأحرى تدهور الفكر السياسى له ضغط على كل إنسان - تنبغى مقاومته بعناد - كى يتقبل واحدة من الفلسفات المتطرفة أو أخرى . وليس الموقف عند هذه اللحظة من الكتابة هو بالضبط موقف مجموعتين كبيرتين من الأمم تحالفت كل منهما ضد الأخرى بتعصب (تزيده المصلحة الذاتية تعقدا) لم يصدر عن أى أحلاف وائتلافات سابقة فى زماننا : وإنما هو ، فى الوقت الحاضر ، ومن وجهة نظرنا ، أقرب إلى أن يكون حربا أهلية دولية بين أفكار متعارضة . والخطر الراهن الذى يتهددنا ، كأفراد فى هذا البلد ، هو أن يختل التوازن المهدد بين الأفكار فى رؤوسنا ، من جراء أحد الآراء المتطرفة أو غيره ، حسب خلفية ومزاج كل فرد منا ، وكما قلت ، فإن القسم الأكبر من الصحافة لا يفعل شيئا من أجل وقف هذا التفكك فحسب ، وإنما يجنح ، من الناحية الفعلية ، إلى التعجيل به ، وذلك بتبسيطه القضايا فى بلاد بالغة الاختلاف ، فهمنا لها بالغ القصور ، وبحل التوتر الوجدانى فى عقول قرائها ، وبتوجيه تعاطفاتهم كلها فى اتجاه واحد ، وتشجيعهم ، بالتالى ، على الكسل العقلى .

ثار بعض الناس من أجل رفع الحظر عن تصدير الأسلحة إلى الحكومة الإسبانية . ولكن شكوكى تتجه ، عند هذه المرحلة من اللعبة ، إلى أن من يؤيدون طلب الشعب أن يرفع الحظر عن تصدير الأسلحة إلى الحكومة الإسبانية إنما يطلبون منا حقيقة أن نلتزم بأحد الجانبين فى الصراع بين فكرتين : فكرة برلين وفكرة موسكو ، وليس فى أى من هاتين الفكرتين ما يلوح أن له كبير صلة بـ«الديمقراطية» .

إن المتحمسين غير المسئولين الذين ناصروا «التدخل» مع هذا الجانب أو ذاك ، أى الذين يناصرون تقديم الأسلحة صراحة ، لن تكبحهم اعتبارات من هذا النوع . ولكنهم يحسنون صنعا إذا هم قرءوا كتاب مستر برتراند رسل «أى طريق إلى السلام» (مايكل جوزيف . ٧ شلنات ، ٦ بنسات) . إن آخر كتاب قرأته لمستر رسل ، منذ بضع سنوات مضت ، قد لاح أنه غاص إلى درك بالغ الانخفاض إلى الحد الذى تكون معه استعادة

القوى متعذرة ولكن هذا الكتاب عمل لامع . وأنا حتى هنا أكثر من شاك فى النتائج التى ينتهى إليها لورد رسل ، ولكنه - فى عرضه للموقف الدولى الراهن - يبين عن حس بالحقائق غير عادى . وهو على ذكر تماما من الفرق بين النظرية السياسية والواقع السياسى ، ويعرف أنه إذا تعين تشكيل تحالفات أو ائتلافات ، فستكون من إملاء الظروف والمصالح ، لا التعاطف مع هذه الفلسفة السياسية أو تلك . ومن ناحية أخرى ، فإنه ليس مخدوعا بعصبة الأمم ، وإنه ليقوض موقف أنصار الحرب - الداعين السلام كالأستاذ جلبرت مرى .

وليس لدى مستر رسل ، فيما أظن ، أوهام عن أن من المحتمل لوصفاته أن يعمل بها : وإنه لمن العبث أن ننقدها على هذا الأساس وإنها لتلوح - على أسوأ تقدير - أقل قنوطا من وصفات مستر ألدس هكسلى شبه الصوفية ، رغم أنه لايمكن تطبيقها - فى أى حالة - إلى أن تعتبر الأمم أن من المسلمات كون ما يخسر فى أى حرب أكبر مما يكسب فيها .

إن أى امرئ لا يمكنه أن يقدر صعوبات تعليم الجمهور ، وتعليم معلميه ، لا يجمل به أن يتأمل فى خلط النظام التعليمى فحسب ، وإنما عليه أيضا أن يقرأ كتاب مس جين سومز «الصحافة الانجليزية» (مع تصدير بقلم هيلير بيلوك . ستانلى نوت ٢ شلنات ، ٦ بنسات) . وله ، فى الوقت ذاته ، أن يعيد قراءة كتيب جورج بليك الذى صدر منذ بضع سنوات مضت . «الصحافة والجمهور» إن مس سومز معنية فى المحل الأول بالأثر القاهر - وهو ضرب من الرقابة الغفل عن التوقيع - الذى يمارسه قانون القذف . إن الحرية غير المحدودة فى قذف الناس عيوبها ، ولكن يلوح أننا قد أوغلنا أكثر من اللازم فى الاتجاه المقابل . ولدى مس سومز أيضا الكثير الذى يقال عن وضع الصحافة عموما ، ووضع الجمهور المقابل . وليس فى كتابها إلا القليل جدا مما هو جديد فعلا على من يفكرون . غير أنه حتى الذين يفكرون - وهم أقلية صغيرة - لايفكرون إلا جزءا من الوقت ونحن معرضون - طوال الوقت - للصحافة ، و«الأخبار» التى يقذف بها فى وجوهنا بأشكال مختلفة : ومن ثم فنحن بحاجة إلى تذكرة دائما بضآلة ما نعرفه ، ومدى تحريف هذا القدر الضئيل . ونحن أيضا بحاجة إلى تذكرة دائما بضآلة ما نتذكره ، وبالتالى ضآلة ما نتعلمه من الخبرة . ما من رجل أمين يسعه أن يدعى أنه متحرر دائما من المؤثرات اللاعقلانية ، أو أن لديه أى وقاية كاملة من عدوى الصياح مع الدهماء ، إلا العادة التى تعادل ذلك سوءا : عادة الصياح ضدهم ، بطريقة آلية .

من بين رجال عصرنا الذين واصلوا النضال لكى يفكروا تفكيرا مستقلا ، يذكر المرء ا . ر . أوراج ، الذى نجد أن الكتاب التذكارى الذى وضعه عنه فيليب ميريه (مع مقدمة بقلم ج . ك . تشسترتون . دنت : ٨ شلنات ، ٦ بنسات) لا تنقل تماما كل ما هو أفضل فى أوراج ، ولا بالتأكيد أفضل ما فى ميريه . ليس أوراج جالسا جيدا لرسم اللوحات البيوجرافية : فإن محصول ما فعله وما فكر فيه لا يعطى إلا فرصة ضئيلة جدا لتقدير أهميته فى عصره . الحق أنه ليس مهما كرجل نجح من الناحية الفعلية فى التفكير تفكيرا مستقلا : وعلى أكثر تقدير ، قد نجح فى أن يكون لسان أقلية من المفكرين ذوى قيمة بالغة الاختلاف . وهو جدير بالذكر لذكائه قدر ما لخلقه : فإن عدم استقراره الظاهرى المتبدى فى تكريس ذاته لقضية بعد قضية هو عدم استقرار نصف المتعلم وليس عدم استقرار مذبذب الهدف . وكيفما كان يتصرف ، فقد كان يملك شيئا من إنكار الذات الأساسى للقديسين ، وكيفما كان يؤمن ، فقد كان يبحث عن إيمان واحد ، وكان أكبر انخداع له هو قبول نوع من السحر فى الوقت الذى كان يبحث فيه عن دين . إن تبريزه كرئيس تحرير من نوع قد تجد الأجيال الخالفة أنه من الصعب فهمه ، لأن الخلف لن يقدر الأوضاع التى يكون أقيم شئ بمستطاع رئيس التحرير فيها هو أن يقدم ملجأ لغير المنقادين من كل نوع وامتيازه كناقد – ونقدى المحدد لكتاب مستر ميريه هو أنه لا يعالج هذه النقطة – ليس راجعا إلى حذق ذهنى أو حساسية عظيمة قدر ما هو راجع إلى أمانة ما كانت لتنخدع إلا على نحو سخى ، وعلى نطاق واسع .

فى ٢٢ أكتوبر أضاف أسقف ديرام شيئا إلى معنى كلمة «ثورى» إذ قال – حين كتب لصحيفة «ذا تايمز» عن أصحاب مسيرة جارو – إن «سياسة المسيرات فى رأيى سياسة ثورية» . وهى ثورية لأنها «تتضمن إحلال طرق ضغط الدهماء المنظم محل نصوص الدستور» . من المحتمل أن ضغط الدهماء المنظم كان جريمة من اشتركوا فى حجة النعمة الإلهية ، وجريمة شهداء تولبادل . غير أنه مما يربك عقلى أن أتبين أين يكون الخط الفاصل الآن بين ضغط الدهماء المنظم والطرق البرلمانية ، أو – بالتأكيد – بين أغلبية برلمانية ودهماء منظمين : رغم أن الأقلية البرلمانية يمكن أن توصف أحيانا بأنها دهماء غير منظمين .

١٨ نوفمبر ١٩٣٦

(من مقالة نشرت فى مجلة «ذاكرايتريون» – يناير ١٩٣٧)

من «تعليق»

(١٩٣٧)

إن أكثر ما يستوقفني ، عند قراءة مختارات أ . ر . أوراج المسماة كتابات سياسية واقتصادية (نوت : ٥ شلنات) هو حيوية وتشويق القطع المأخوذة من مجلة «ذا نيو إيج» والمؤرخة أغسطس ١٩١٢ . إن بنية الكتاب تتكون من مختارات من مقالاته في «ذانيو إنجليش ويكلي» (الأسبوعية الانجليزية الجديدة) من ١٩٣٢ إلى ١٩٣٤ وستكون مجددا نافعا ومرجعا ملائما . بيد أنها تعالج قضايا فعلية الآن كما كانت منذ فترة تتراوح بين خمس وثلاث سنوات مضت ، وإنا لنعيد قراءتها دون أي شعور بالدهشة . إن ما يحدث لنا صدمة المعاصرة هو نقد أوراج في ١٩١٢ ، وفي مناسبة ما يلوح الآن بعيدا عن الميثاقية أو تمرد جاك كيد : حركة منح النساء حق التصويت .

عادة ما يعاني الصحفي الجيد ويستفيد الصحفي الرديئ من عرضية كتابته واللامبالاة العامة بما قاله أي إنسان منذ أسبوعين مضيا . إن النبوءات الصادقة والزائفة تنسى سواء بسواء والنسيان ، إذ يتسم بالجحود مع البعض ، سخي مع آخرين   فالذين كانوا أول من تبينوا العبقرية ، والذين أغدقوا الاطراء على الحمقى يلقون نفس الثواب . وإن الخلف ، ذا النزوات في تكليل قبور السياسيين باللوم أو الملق ، ليعامل الصحفيين بالمثل . وهذا الظلم خليق بأن يعالج جزئيا لو أن ذكرى كل صحفي مهم في عصره - وأنا أعني بالصحفيين أولئك الذين يؤثرون في الرأي بأن يبقوا المطبعة في حالة حركة مستمرة - أمكن الحفاظ عليها باختيار حصيف من كتاباته اليومية أو الأسبوعية . وقلائل هم الذين يستطيعون أن يصمدوا لهذا الاختيار كأوراج . فكر في مستر شو ومستر ولز : اللذين قال عنهما أوراج في ١٩١٢ إنه يأمل «أن يمتد بهما العمر كلاهما حتى يريا نفسيهما موضع السخرية ، وتعد مذاهبهما الملعونة من بين نزوات مطلع القرن العشرين .» وثمة آخرون دائما ، على حافة الصحافة بمعناها الأمثل ، في الشفق الثقافي الذي تعد فيه أغلب مواد القراءة الشعبية «الجادة» ، ينبغي أن يحكم عليهم بعد الموت بعقوبة تكليل الزهور : إنهم المؤرخون من طراز تريفيليان ، وعلماء الاجتماع من طراز لاسكي ، وعلماء الاقتصاد من طراز ستامب . أما الشعراء الرديئون فينبغي أن يتركوا في سلام .

«تعليق»

(١٩٣٧)

أصبح الآن شبه ضروري لكل مثقف أن ينشر تقريرا عاما لرأيه في موضوع السلام ، وقد أثار كتيب مستر ألدس هكسلي الصغير الغريب أخيرا هجوم جمع مجلة «لفت رفيو» (مجلة اليسار) على شكل كتيب آخر صغير بقلم مستر داى لويس[1]. إن مستر لويس يكتب بأسلوب مرح come - off - it مضاد لأناقة مستر هكسلي الأكثر سنية (وإني لأتمنى لو وسع أيا منهما أن يكتب بجودة مستر رسل في خير أحواله) . إن عيب هذا النوع من حرب الكتيبات هو أن كل جانب يعتقد أنه أثبت قضيته عندما يكون قد قضى - على الأقل - على جزء من تحصينات العدو . ثمة جزء كبير من نقد مستر داى لويس لمستر هكسلي أوافقه عليه بقوة ، ولكن هناك نقاط ضعف في قضية مستر لويس من المؤكد أن مستر هكسلي سيجدها إذا كلف نفسه مشقة ذلك . من الممكن للمسيحي أن يتفق قلبيا مع مستر داى لويس - على قدر ما يخص الأمر شئون هذا العالم - على أن «كل فعل ملوث» ، وأن يعترف بأنه قد كسب نقطة ضد مستر هكسلي الذي تتمثل نقطة ضعفه في أنه ليس بالمادي ولا بالمسيحي . وأما عن أهمية الأسباب الاقتصادية للحرب فإن عددا منا ، ليس من حزب مستر داى لويس ، قد ظل يلح عليها منذ زمن طويل . ولكن مستر داى لويس يعاني من نقطة ضعف أغلب الانجليز الذي يشاركونه عقيدته . فليس ، في نظر هؤلاء الناس ، ما يمكن أن يقال في الدفاع عن الفاشية ، وليس هناك ما يمكن أن يقال ضد البلشفية وعندما يعبر مستر هكسلي (أو أي شخص آخر) عن شكه في الديمقراطية الروسية ، يواجه بهذا الجواب : «فليصبر مستر هكسلي . إن روما لم تبن في ليلة ، ونحن لانستطيع أن نتوقع للشيوعية أن تتحقق في عشرين عاما» .

يلوح لي أن الخطر الأكبر في هذه اللحظة هو ضلال «الجبهة الشعبية» البالغ الإغراء لمثقفي كل بلد .

(من مقالة نشرت في مجلة «ذاكرايتريون» - ابريل ١٩٣٧)

من "تعليق"

(١٩٣٧)

مرت وفاة بول إلمرمور دون أن يلاحظها أحد تقريبا فى هذا البلد . حيث لم تكن كتاباته معروفة على نطاق واسع قط . ومع ذلك كان واحدا من أمريكيين من جيله ، ناقدين أكثر تبريزا وأهمية من أى ناقد بقى بعدهما فى ذلك البلد ، ومن أى نقاد من عصرهما فى انجلترا . وإن كون مور وإرفنج بابيت ، وهما أكثر كتاب فترتهما اتساما بالطابع العالمى ، بين الأمريكيين (كان بابيت فرنسى التعاطفات ومور انجليزى التعاطفات) لأمر غريب . وإن لحياتهما بعض الصلة بمسألة علاقة الناقد بعصره .

إن أقوى نقاد الأدب تأثيرا فى انجلترا فى الماضى – وليس هناك عدد بالغ الكثرة منهم – قد كانوا ممارسين لفنون الكتابة التى كانوا ينقدونها وكانوا – بالتأكيد – فى الحركة الأدبية لعصرهم إن أقرب قياس لمور وبابيت هو ، بطبيعة الحال ، سانت – بوف الذى كانا ، كلاهما ، معجبين به وقد درساه دراسة وثيقة ولكن سانت – بوف ، رغم إخفاق قصصه ونظمه فى ترك أى انطباع على مجرى الأحداث ، كان متصلا بحياة الأدب والأفكار فى باريس التى كانت نشطة وخلاقة ، أضف إلى ذلك أنه فى ضعفه ممثل جدا لعصره ويدهش المرء لعزلة بابيت ومور . أما أنهما لم يكونا ممثلين فذاك ما لايمكن نسبته إليهما كعيب لأن كل ما كان موجودا فى أمريكا كى «يمثل» ما كان ليمكن أن يمثله سوى رجال أضال بيد أن الفنان ذا العبقرية أمامه فرصة أن يخلق ما سوف يمثله ، مهما يكن معزولا فى بداياته ، أو مهما ظل معزولا – من حيث الروح – حتى النهاية أما الناقد الذى يكون – إذا جاز التعبير – أعظم مما حققه عصره ، فيكون معزولا بطريقة أقسى كثيرا لأنه يظل فى عصره بلا فعالية .

وقد يحتج بأنه كان لبابيت تأثير ملحوظ . أما أنه أثر على نحو بالغ العمق فى عدد من الأفراد المتفرقين ، فذاك ما أعرفه جيدا . ولكن لابد من مرور فترة قبل أن نستطيع أن نقدر مدى الفرق الذى أحدثه هذا التأثير . ويلوح لى أن الترحيب البالغ اللمعان الذى لوقى به تدريسه فى أمريكا من طراز ليس بالغ الذكاء . لقد أخذ معتقداته أناس كانوا يريدون «مذهبا إنسانيا» إيجابيا جاهزا ، وتلقوها بشكل ميت أو عقيم ، وأرادوا الحفاظ على التراضى الليبرالى بين المسيحية والشيوعية . أما الجزء الحى من تعاليمه ، وهو تحليله العميق للعالم الحديث ، فلا يبدو أنه قد وصل أناسا كثيرين قادرين على

إطالة وحيه على شكل نشاط خلاق خاص بهم . وأما أن بابيت – مثل مور – قد أخفق في ترك أي انطباع مباشر على جيل كامل ، فيمكن أن يوصف بأي شئ إلا أن يكون «إخفاقا» بالمعنى المألوف لهذه الكلمة . إن الفنان الخلاق العظيم ، بمجرد أن يموت ، قد لا يكون له من التأثير في الخلف أكثر مما كان لمور وبابيت في عصرهما بمعنى أنه قد يؤثر في أناس قلائل هنا وهناك في كل جيل ، ولكن لسوء الحظ فإن التأثير الذي يكون للمرء في عصره لا يحسب ، عدلا أو ظلما ، في تشكيل صيته التالي ، وليس هناك ما يمكن عمله في هذا الصدد .

وعندما كان مور يكتب مقالات شلبورن الباكرة ، كان العالم الأدبي في أمريكا ميتا كمسمار بابي ، وكان يعرف ذلك جيدا . ربما كان العالم الأدبي لانجلترا مسألة صغيرة فقد كان مور بعيدا ومجهولا ، ولكنه لم يكن نوع الرجل الخليق أن يؤثر فيه لو كان يعيش بين ظهرانيه . إن الناس لا يتأثرون إلا في الاتجاه الذي يريدون أن يمضوا فيه ، وإن التأثير ليتمثل – إلى حد كبير – في جعلهم على ذكر من رغبتهم أن يتقدموا في ذلك الاتجاه . كان ولتر باتر يحكم من القبر ، وكان ممثله الحي هو آرثر سيمونز . وإني لخليق أن أقول إن مور كان ناقدا خيرا من باتر ، ولا أظن أنه يمكن إنكار أنه كان أكبر قامة كثيرا من آرثر سيمونز . ولأنه كان أكبر قامة ، فانه ما كان ليتلاءم . إن ما كتبه مور عن إرنست دوسون ولايونيل جونسون ، عندما كانا شعراء معاصرين له ، يظل جديدا على نحو مدهش . وقد كنا خليقين أن ننتظر منه أن يتعرف على نقاط ضعفهما ، ولكننا ندهش – عند إعادة قراءة مقاله – إذ نرى مدى إنصافه في تذوق مزاياهما . ولكني أذكر أني عندما بلغت (بعد بضع سنوات) السن التي يبدأ المرء ينتبه فيها إلى النقد ، كان عمل سيمونز – وليس عمل مور – هو الذي تحولت إليه . لاجدوى من أن تقدم لامرئ شيئا كبيرا ، عندما يكون الشئ الأصغر هو ما يحتاج إليه .

لقد كان للفترة التي يمكن أن يقال إنها بدأت حوالي عام ١٩١٠ متطلباتها النقدية ، ولم تكن هذه المتطلبات هي التقييم العام لأدب الماضي . إن ما كانت تحتاجه إنما هو نشاط نقدي يعيد إحياء الكتابة الخلاقة ، ويدخل مواد جديدة وتكنيكا جديدا من بلدان أخرى وعصور أخرى . ويلوح لي ،عند النظر إلى الوراء ، أن ما حققته حركة أصحاب مذهب الصورة في الشعر هو أنه كان إنجازا نقديا أكثر منه خلاقا وكان ، كنقد ، بالغ الأهمية . ولست أفكر فقط في الأعمال التي من نوع دراسات مستر فلينت للشعر الفرنسي المعاصر ، أو استيراد آراء ريمي دي جورمون ، أو حتى النظريات الأكثر فلسفية لـ . ت . إ . هيوم ، كما عبر عنها في محادثاته (لأن تأثيره المطبوع ينتمي إلى فترة تالية) ، وإنما أفكر أيضا في شعر مدرسة الصورة ذاته ، الذي لانقرأ منه الآن إلا

ثمالة صغيرة . إن الشاعر والناقد الوحيد الذى عاش بعد مدرسة الصورة لكى يتطور على نحو أكبر كان مستر باوند الذى كان ، كناقد أدبى فقط ، هو فيما يحتمل أعظم تأثير أدبى فى هذا القرن حتى وقتنا هذا . ولم يعترف بالأهمية المركزية لنقد مستر باوند اعترافا كاملا حتى الآن . ويلوح أن أحدث فترة ، حتى يومنا هذا ، هى فترة أقل اهتماما حيا بالمشكلات الفعلية للكتابة الجيدة ، وأكثر اهتماما بعلم الجمال عموما وعلم النفس . ويلوح أن دقائق مستر أ . أ . رتشاردز السيكولوجية ، وجماليات مستر ريد الأكثر عمومية والسياسية على نحو متزايد ، تزود هذه الفترة بما ترغب فيه . وإنى لأتنبأ بأن الخطر المهدد للفترة القادمة هو إهمال مشكلة «كيف نكتب» بحيث لا يغدو الكتاب الخلاقون ناقدين ، على نحو كاف ، لصناعتهم ، وينغمس كتاب النقد فى مشكلات ليست أدبية البتة .

قد يبدو أن القيمة العملية للكتابة النقدية تعتمد ، على نحو أكثر مباشرة ووضوحا، على عنصر من الصحافة ، أكثر مما هو الشأن مع الكتابة الخلاقة . وليس معنى هذا أن الكتابة الخلاقة ليست أيضا صحفية جزئيا . وإنما أقول هذا فقط لأوحى بأن النقد الفعال قد يتطلب اعترافا أكثر وعيا بالموقف المعاصر . وفى حالة بول مور ، فى أمريكا – لم يكن هناك – طوال النصف الأول من حياته النشطة – موقف على الإطلاق ، وكما أشرت آنفا فإن عدم فعاليته فى انجلترا لم تكن راجعة أساسا إلى البعد وإلى كونه مجهولا وبعيد المنال : فإنه كان خليقا أن يظل دون فعالية على أى حال ، لأنه كان يملك معايير أرفع من معايير الفنانين الذين كانوا موجودين كى ينقدوا . لم يكن يملك ملكة الخلق التى كانت وحدها قادرة على أن تجعل معاييره ذات وجود واقعى . ولم يصل إلى هذه الفعلية إلا قرب نهاية حياته ، وفى ميدان آخر . إن الأجزاء الخمسة من ذلك العمل العظيم «الموروث اليونانى» ترسى مكانة مور كلاهوتى معاصر ، وفى المستقبل سيكون «الموروث اليونانى» هو الذى سيجذب دائما قراء قلائل إلى فحص الحكمة المتضمنة فى الأسفار العديدة لـ«مقالات شلبورن» .

علىَّ أن أشكر عددا من أصحاب الرسائل الذين كتبوا عن أصل الحكاية اليابانية المنشورة فى عددنا الأخير فى ترجمة مس مايفونى ايفانز . وباستثناء كاتب واحد يعتقد أن هناك حكاية شبيهة بها فى المأثور الشعبى الأيرلندى ، ردها الكل إلى نفس المصدر . وهو قصة تدعى «موجينا» فى كتاب «كوايادان» للافكاديو هيرن .

(من مقالة نشرت فى مجلة «ذاكرايتريون» – يوليو ١٩٣٧)

من "تعليق"

(١٩٣٧)

كنت حديثا أنظر فى منشور وصلنى منذ بعض الوقت ، ولكننى لم أوله حينذاك الاهتمام الكافى . إنه التقرير التمهيدى لكتالوج معرض «وحدة الفنانين من أجل السلام والديمقراطية والنمو الثقافى» لعام ١٩٣٧ .

من أجل الديمقراطية والسلام والتقدم الثقافى . إن التصدير يقول مفسرا : «سيلوح ذلك اللواء ، فى نظر كثيرين ، من نافلة القول أو غير ضرورى . إنهم قد يقولون : إن كل العقلاء يؤيدون السلام ، وكل ذوى العقول الليبرالية يؤيدون الديمقراطية ، ومن المحقق أن كل امرئ مهتم بالفنون لابد أن يرغب فى تشجيع التقدم الثقافى . فلم ، إذن ، تؤيد رابطة هذه المبادئ ؟ ولم - بالإضافة إلى ذلك - رابطة دولية للفنانين أساسا ؟ من المحقق أن الفن معترف به ، فى كل مكان ، على أنه دولى» .

إن ما يمنح هذه الجمل تشويقها الكلينيكى للتعليق هو أيضا ما يجعل من العسير التعليق عليها . إنه تراكم الافتراضات بحيث لا يتيسر أن نقرر أى الفروض يعتمد على أى . فنحن نلاحظ أولا أن الكاتب يشعر أنه من اللازم ألا يعتذر إلا لأولئك الذين يلوح لهم «لواء» «السلام ، والديمقراطية والتقدم الثقافى» : «من نافلة القول وغير ضرورى» وهو لايظن أنه من اللازم أن يفسر موقفه لأولئك الذين يلوح لهم هذا «اللواء» بلا معنى أو مثار شك . ربما لم يكن مثل هؤلاء الناس «ناسا» على الإطلاق - فهم لايمكن أن يكونوا سوى العدو وحتى أولئك الذين ليس الخطاب موجها إليهم من بيننا ، يمكن أن يوافقوا على أن «كل العقلاء» يؤمنون بالسلام - إلا عندما يكون ثمة تضارب بين السلام وقيمة أعلى - أو عندما يكون ثمة تضارب بين السلام ومصلحة مباشرة أكثر وقد نوافق على أن كل ذوى العقول الليبرالية يؤيدون الديمقراطية ، ولكننا لسنا بحاجة إلى أن نوافق (كما يلوح أن الكاتب يفترض) على أن كل الرجال الصالحين (أو «العقلاء» على حد تعبير الكاتب) ليبراليو الذهن . وإذا كان ثمة رجال صالحون ليسوا ذوى عقول ليبرالية ، فإن الحقيقة الماثلة فى كون كل ذوى العقول الليبرالية مؤيدين للديمقراطية لاتكفى لإثبات أن الديمقراطية خير مطلق وهناك ، بعد ذلك ، افتراض أن الفنانين ليبراليو الذهن (وإذا لم يكونوا ليبرالى الذهن ، فمن المحتمل أن يكونوا فنانين أردياء) . ذلك أن الفنانين ، إذا كان لهم من الفطنة ما يجعلهم يريدون ما هو فى

مصلحتهم ، يجب أن يكونوا مؤيدين للديمقراطية . إن الفنانين يتطلبون فيما يظن الكاتب «حالة مجتمع تعترف بحق الرجال والنساء فى متابعة مهامهم الفردية فى سلام ٠ حالة مجتمع لا تتمشى إلا مع ما ندعوه الديمقراطية» . ولست على يقين مما يفكر فيه المؤلف ، لأننا إذا افترضنا أن لكل امرئ مهمة فردية ، وأنه يعرف كنهها ، فسأعتقد أن حق متابعتها لاينبغى أن يقتصر على الفنانين ، وإنما ينبغى أن يمتد إلى كل إنسان . إنه لمن المكدر للسمسار العادى أو العامل أن يجند لشن الحرب كما أن ذلك مكدر للفنان . وما تفعله الديمقراطية فى كثير من الأحيان هو أن تسمح للفنان ، أو لمن يظن نفسه فنانا ، بمتابعة المهمة التى فرضها على نفسه فى سلام ، ولو تضور جوعا . إن ما يتطلبه الفنان حقيقة إنما هو حالة مجتمع تتطلب ما لديه كى يعطيه ، وتمنحه المكافأة الكافية لتمكينه من الاستمرار فى عمله . وإنى لأشك فيما إذا كانت الديقراطية ، أو أى شكل تجريدى آخر من أشكال الحكومة ، قادرة على أن تكفل له هذا المعاش .

وما هو التقدم الثقافى ؟ أهو نمو مجتمع يكون فيه «الفنان» مطلوبا أكثر فأكثر ؟ أهو نمو للمجتمع تباع فيه كل قطعة معروضة فى معرض وحدة الفنانين من أجل السلام والديمقراطية والنمو الثقافى بثمن طيب ؟ أو يحصل فيه كل شاعر على ما يكفى من المال لكى يشترى عربة صغيرة ومذياعا ؟ لست أستطيع أن أعترض على «التقدم الثقافى» لأنى لا أعرف معناه . وبوسعى ، على أية حال ، أن أعترض على جملة واحدة : «من المحقق أن الفن معترف به فى كل مكان على أنه دولى» . ربما كان الفن الحديث دوليا ، وإذا كان كذلك ، فقد يساعدنا هذا على تفسير ضعفه . ولست أستطيع أن أفكر فى الفن على أنه قومى أو دولى — فهذه ، فى نهاية المطاف ، مصطلحات حديثة — وإنما على أنه جنسى ومحلى . وإن الفن الذى لايمثل شعباً معينا ، وإنما يكون «دوليا» أو الفن الذى لايمثل حضارة معينة ، وإنما لايعدو أن يكون حضارة مجردة ، قد يفقد ينابيع حيويته . وليس لدى الحق فى الحديث باسم أى شئ غير فن الأدب : ففيه يكون من الواضح أن حد لغة معينة هو شرط أن يقوم الكاتب بأى شئ أساسا . ومن الممكن أن يكون كونك متمرسا بلغتين تماما عقبة فى سبيل رجل الأدب : لأن إتقان لغتين بنفس الجودة يجعل المعرفة الكاملة الحميمة بإحداهما أعسر . وعلى أية حال ، يلوح لى أن مصطلح «دولى» ينتمى إلى السياسة، وليس إلى الفن .

ومن المحتمل لأى محاولة تسعى إلى تحديد الشروط السياسية اللازمة لتنمية «الفن» تنمية ناجحة ، أن يتبين أنها لاتعبر إلا عن التعاطفات السياسية المتنكرة ، بعض الشئ ، لمجموعة معينة من «الفنانين» . ليس بوسع أحد أن يعترض على تجمع «الفنانين» بهدف ترقية الاتجاهات السياسية باعتبارهم كائنات إنسانية أو — على

أقصى تقدير – باعتبارهم ممثلين لحركة فنية معينة ، وليس لهم حق فى الكلام باسم «الفن» عموما . ثمة فنانون ، ذوو امتياز متساو ، يعتنقون آراء سياسية معارضة ، وثمة بعض ليسوا بالمهتمين بالسياسة البتة . ومهما يكن من أمر آرائهم ، فليس امتيازهم كفنانين ، وإنما ذكاؤهم العام ، هو الذى يمنحهم سلطة اعتناق آراء سياسية وإذاعتها .

(من مقالة نشرت فى مجلة «ذاكرايتريون» – أكتوبر ١٩٣٧)

"مراسلات"

(١٩٣٧)

لم أنقد الدوافع التى حفزت سلطات أوكسفورد على رفض إرسال ممثلين إلى جوتنجن لأنى لم أكن أعرف ما هى هذه الدوافع . وقد عبرت عن خوفى من أن يفسر هذا القرار على أنه تعبير عن عدم الموافقة على الحكومة الألمانية . وإن خطاب المستر ريد لايعيد إلى الثقة فى أمر هذه النقطة . إن ما يلوح أنه موضع اللوم ليس سلوك جامعة معينة ، وإنما سياسة الدولة المفروضة على تلك الجامعة ، فى نظام تعليمى كان - فى أحسن الأوقات - مركزيا إلى حد كبير . وما زالت جامعتا أوكسفورد وكمبردج ، لحسن حظهما ولحسن حظ التعليم ، فى وضع بالغ الاختلاف عن ذلك الوضع .

وإن عقيدة مستر ريد عن «التضامن المهنى والثقافى» لتلوح لى موضع شك ، كما أن المقارنة التى يعقدها مع القرن الثالث عشر ليست بالموفقة . ففضلا عن الحقيقة الماثلة فى أن الأستاذ قد يكون له ولاء غير الأخوة الأكاديمية ، فإن «التضامن» المحدد الذى يريدنا مستر ريد أن نحترمه ، من المحتمل أن يكون له تحيزه السياسى الخالص . ولست أناقش هنا ما إذا كان هذا التحيز السياسى صوابا أو خطأ

(نشرت فى مجلة ذاكرايتريون*- أكتوبر ١٩٣٧)

من "تعليق"

(١٩٣٨)

إن تقديم مبلغ كبير من المال إلى إحدى الجامعات ، مهما تكن أغراض هذه المنحة محدودة ، لهو دائما علة احتفال من جانب سلطات الجامعة ، وإعجاب متسم بالتوقير ، من جانب الصحافة . وقد يتساءل أشخاص قليلون ، بين الحين والحين ، عما إذا كان الواهبون أو المتلقون يعون تمام الوعى ما يفعلونه ، أو ما هى نتائجه المحتملة على المدى الطويل . وتقدم المنح الحديثة من لورد نفيلد إلى جامعة أوكسفورد عددا من الأسباب لتأملات من هذا النوع الهادئ . فالصعوبة الرئيسية التى تواجهنا هى أن النتائج الممكنة تمتد فى أكثر من اتجاه ، وربما لم يكن ثمة شخص واحد مؤهل لتقدير كل هذه الاتجاهات . ربما يكون البعض قد تساءلوا عما إذا لم تكن قضية البحث الطبى خليقة بأن تخدم على نحو أفضل فى أوكسفورد ، عما هو الشأن فى لندن ، حيث ثمة مستشفيات أكثر ، أو فى كمبردج أو إدنبره ، وهى جامعات كانت فى الماضى أكثر اشتهارا بتعليم الطب . إن مثل هؤلاء الأشخاص خليقون بأن يقولوا . إذا كان لورد نفيلد متحمسا للبحث الطبى ، فلربما تسنى له أن يخدمه على نحو أفضل فى مكان آخر وقد يفكر أشخاص آخرون قائلين : إذا كان متحمسا لأوكسفورد فقد كان بمقدوره أن يخدم تلك الجامعة على نحو أفضل ، وذلك بطريقة أخرى . إن أوكسفورد الآن كبيرة على قدر ما نحتاج إليه ، أو هى أكبر مما ينبغى . وليس بين العارفين بالجامعات الأمريكية الحديثة من يود لها أن تتسع أكثر من ذلك . فهل المزيد من التدفق لطلبة البحث الطبى ، ممن كان يمكن توجيههم إلى مكان آخر ، أمر مرغوب فيه حقيقة ؟ وعندما تغدو أوكسفورد المركز القومى والامبراطورى للبحث الطبى ، وتتمكن من شراء خير العقول لهذا الغرض بأغلى الأسعار ، أفلن تتدهور فيها العلوم الإنسانية أكثر من ذلك ؟

"تعليق"

(١٩٣٨)

إن مسألة أخطار المواريث الكبيرة بوصية ، من أجل أغراض محددة ، قد أثيرت حديثا فى صورة أخرى . إن المبالغ ليست شديدة الضخامة ، والخطر الممكن ليس جديا جدا ، ومع ذلك فإن المسألة – بوضعها الراهن – كبيرة وجدية . إنها مسألة المسرح القومى . وفى صدد الشكوك فى كون مثل هذه المؤسسة أمرا مستحسنا ، أجدنى على اتفاق مع الناقد المسرحى لجريدة «ذا تايمز» وذلك بعد أن قرأت كل المراسلات التى أثارتها مقالته – ها هنا ، مرة أخرى ، يتعين علينا أن نتعامل مع شئ ليس نموا ، وإنما من خلق سلطان النقود ، وفى هذه الحالة بوصية من مواطن ذى روح عامة ، هو السير كارل ماير ، الذى توفى منذ بضع سنوات . إن المراسلات أشد تنوعا من أن يمكن انتخالها وتصنيفها فى نطاق حدودى (فمستر كليفورد باكس ، مثلا ، إذ يكتب من ألبانى و . أ ، يشكو من أن الأولدفيك ينهض «فى جزء من لندن بالغ التكدير») . بيد أنه من بين أولئك الذين تحدثوا كحجة ، لاح لورد لايتون غامضا ، ولاح المستر برنارد شو سيئ السلوك لا أكثر . إن دفاع مستر شو عن المسرح القومى إنما يضعفه بعض الشئ بالتأكيد كشف مستر هاملتون فايف عن أنه عندما اقترح (منذ بضع سنوات ، على ما أظن) أن يوجه هذا المال إلى إعانة الأولد – فيك أيد مستر شو الاقتراح . وأعتقد أن هذا كان خليقا أن يكون خير استخدام للمال ، إذا افترضنا أنه قانونيا مسموح به . وعندى أن طريق وترلو ملائم وألطف من طريق كرومويل . ولكن المدافعين عن المسرح القومى هم الرابحون ، فى النهاية ، لأن المال موجود ، والطريقة التى سيستخدم بها ، مشار إليها بوضوح فى شروط الإرث بوصية . وحتى فى هذه الحالة ، فإنى أتساءل (ومرة أخرى أتمثل القدوة المالية للجامعات الأمريكية) عما إذا لم يكن من الأحكم أن نحاول تأمين مسرح قائم بضع سنوات، ولنر مسرحا قوميا وهو يعمل . أى المسرحيات سيخرجون ؟ وماذا سيدفعون لممثليهم ومخرجيهم ، وأى الممثلين والمخرجين يمكنهم أن يجتذبوا ؟ هذه أسئلة مهمة لم تسئل وهناك دائما خطر إقامة مبنى (بتماثيل نصفية لكتاب مسرحيين مختارين حول الإفريز أو الردهة) وتضليل أنفسنا بأن نعتقد أننا قد خلقنا مؤسسة . لقد جربنا ذلك من قبل . وفى المؤخرة تتخايل ظلال الأكاديمية الملكية والجمعية الملكية للأدب .

وفى هذه المسألة أيضا تظهر قضية السلطة المركزية . فهل ينبغى فى النهاية ، أو لاينبغى ، مساعدة المسرح بأموال الأمة ؟ (وفى هذه الحالة ، يمكننا أن نتصور دافعى الضرائب الغاضبين يحتجون لممثليهم فى البرلمان على وتشرلى أو أوكيزى - ولئن أريد لمسرح أن يكون قوميا حقا ، فهل يمكن السماح لكتاب مسرحيين لهم أسماء كاسم أوكيزى بالظهور عليه ؟) وهل يقع فى نطاق مصالح وزير للفنون الجميلة فى نهاية المطاف ؟ إن أحد مراسلى جريدة «ذاتايمز» قد أورد جملة من ماثيو أرنولد ترن الآن على نحو منذر بالشؤم أكثر مما كان بمقدور أرنولد أن يظن :

« نظموا المسرح ، فالمسرح لا يقاوم»

(من مقالة نشرت فى مجلة «ذاكرايتريون» - يناير ١٩٣٨)

من "تعليق"

(١٩٣٨)

إن أى امرئ تساءل عن الفوائد التى يمكن الحصول عليها من منح نافيلد لأوكسفورد ، أو المسرح القومى ، خليق أن يشعر بالشك ، على الأقل ، فى مشروع قانون الموسيقى والدراما وهو إجراء (كما تخبرنا جريدة «ذاتايمز» فى عدد ١٠ فبراير) أعدته رابطة النظارة ، وهى منظمة تلقيت منها ، فى الماضى ، كتيبات أخشى ألا أكون قد عاملتها باهتمام كاف . ولدىّ من الأسباب ما يجعلنى آمل أن تكون لآخرين ، غير أولئك المذكورين فى الجملة السابقة ، شكوكهم الخاصة : ذلك أن محرر «ذا تشيرش تايمز» ، الذى لا تساور عقله مخاوف فى صدد منح نافيلد ، يخصص مقالة افتتاحية فى عدده الصادر فى ١١ فبراير ، لإثارة الشك فى عقول قرائه فى موضوع مشروع قانون الموسيقى والدراما . إن «تأييد من أعضاء جميع الأحزاب» هو العنوان الفرعى الذى وضعته جريدة «ذاتايمز» تحت تقريرها عن اجتماع عقد فى مجلس العموم لتأييد مشروع القانون هذا وإنى لأذهب إلى أنه إذا كان أى إجراء يؤيده حزب واحد بحاجة إلى تمحيص دقيق ، فإن إجراء يؤيده «أعضاء جميع الأحزاب» يتطلب بالأحرى a fortiori تمحيصا ثلاث مرات (أو هل نقول عدة مرات)

وإنه ليسعدنى أن أجدنى متفقا فى الرأى مع محرر «ذا تشيرش تايمز» حول هذه المسألة . ومنذ ثلاثة أشهر ، ذكرت احتمال أن يكون إيجاد مسرح قومى خطوة قد تؤدى ، فى نهاية المطاف ، إلى خلق وزارة للفنون الجميلة . وألاحظ أن جريدة «ذاتايمز» (إذ تورد ، فيما يبدو ، كلمات المستر ألفرد ويرنج ، السكرتير المنظم لرابطة النظارة) تقول إن الهدف من مشروع قانون الموسيقى والدراما هو «الحصول على اعتراف الحكومة بالموسيقى والدراما دون إقامة وزارة للفنون الجميلة» . وأظن أنه قد يكون من العدل أن نلاحظ أن الإجراءات المراد بها أن تحقق شيئا ، دون أن تؤدى إلى شئ آخر ، قد تحقق – فى النهاية – ذلك الشئ الآخر الذى كانت ترمى إلى جعله غير ضرورى . ولست أدرى ما إذا كان لمستر ويرنج (إذا كانت هذه كلماته) أو لرابطة النظارة أى اعتراض إيجابى على وزارة للفنون الجميلة ، أو ما إذا كانا لا يعدوان أن يرغبا فى طمأنتنا أن هدفهما ليس «إقامة جهاز جديد» . بيد أنه يلوح لى من المحتمل ، إذا أخذت الحكومة دورا نشطا وصريحا فى تنمية الفنون ، أن يلى ذلك خلط تنشأ معه الحاجة ،

مع الزمن ، إلى «ديكتاتور للفنون» (هل تراه سيكون ، حين يجئ ذلك الوقت ، مستر هور بليشا أو مستر دف كوبر؟) كيما يعيد الأمور إلى نصابها .

إنه لمن سبق الأمور أن نعبر عن أى آراء فى إجراء لانعرف عنه إلا القليل . وقد أثار المسألة فى اجتماع الكنيسة رئيس أساقفة يورك ، إذ اقترح إصدار قرار يتعهد بالتأييد العام (لماذا العام؟) لمبدأ مشروع قانون الموسيقى والدراما المقدم من رابطة النظارة . ولكن رئيس أساقفة كانتربرى (وأنا أشير هنا إلى عدد جريدة «ذاتايمز» الصادر فى ١١ فبراير) أطفأ الشرارة ، إذ لاحظ أن المجلس لم تكن لديه معلومات كافية عن مشروع القانون بما يبرر الموافقة على الاقتراح وإذا كان المجلس لايعرف الكثير ، فقد يغتفر لى أنى لا أعرف إلا الأقل .

(من مقالة نشرت فى مجلة «ذاكرايتريون» – ابريل ١٩٣٨)

"تعليق"

(١٩٣٨)

ثمة عمود فى جريدة «ذاتايمز» وجه نظرى إلى «تقرير عن الصحافة البريطانية» نشرته منظمة التخطيط السياسى والاقتصادى (ت . س . ا) ويباع بنصف جنيه . وإذ جذبنى العنوان المرح الأمريكى الرنة لهذه المنظمة ، وتساءلت عمن عساه أن يدفع نصف جنيه فى تقرير عن الصحافة البريطانية ، اشتريت نسخة لكى أعرف كنه المسألة . وقد عرفت أن منظمة ت س ا (فهى لاتضع النقط بين الحروف) «جماعة مستقلة ، متطوعة ، غير حزبية ، ليس هدفها الربح» : ومن اللطيف أن يسمع المرء بوجود جماعة ليس هدفها الربح . إن ت س ا تتكون من «أكثر من مائة عضو عامل ، ومن خلال نشرتها المطبوعة على وجه واحد تتصل منظمة «التخطيط» بمزيد من مئات الناس المهتمين اهتماما إيجابيا بتنمية إعادة البناء القومى ، وذلك من خلال تناول موضوعى ، يقع على الحقائق ، للمشكلات الاجتماعية والاقتصادية الراهنة» .

وعلى قدر ما يمكن للمرء أن يحكم من هذا المجلد ، ومن الكتيب المرفق طيه ، فإن الأكثر من مائة عضو عامل قد اختاروا أن يظلوا مجهولين لدى الجمهور فليس هناك ذكر حتى لاسم سكرتير المنظمة و«التقرير» وثيقة تراعى قواعد اللياقة على نحو غير معهود تماما ، وهو بعيد عن الإثارة ، يجنح إلى أن يعانى من الإملال الذى كثيرا ما يتسلل إلى التقارير التى يكون المسئول عنها مجموعة مشتركة من الأشخاص . بيد أنه على الرغم من أنه لايوجد فى التقرير ما يزعج الذين لا يريدون أن يزعجوا ، فإن فيه بعض بيانات شائقة ، وبعض بيانات ذات قيمة لمن يقلقهم فعلا مستقبل الصحافة . وثمة عبارة أو فقرة عارضة يلوح أنها قد كتبت بقلم رجل ذكى ، في حالة نفسية أميل إلى التهكم ، ومهتم بما يكتبه

والتقرير مفيد حتى بما يجاوز معلوماته واقتراحاته ، من حيث أنه ينبه العقل إلى مسائل أخرى لا يتناولها . وإنى لأشعر بالخوف ، أكثر مما أشعر بالطمأنينة ، حين يخبرنى أحد بالحقيقة المدهشة (فى نظرى) ومؤداها أن ٥ فى المائة فقط من محصول العالم من الخشب هو الذى يستعمل فى صناعة الورق . وبـ«المحصول» يقصد ، فيما أفترض ، الخشب المقطوع . وعندما يفكر المرء فى الكمية الكبيرة من اللباب الذى يتحول ، يوميا ، إلى صحف ، فى هذا البلد وحده ، ثم يتذكر أن هذا ليس سوى ٥ فى

المائة من الخشب المستعمل ، يتساءل عما إذا كان بوسع أكثر زراعة الغابات نشاطا أن تتمشى مع هذا التدمير . وفضلا عن الآثار الأخرى لإزالة الغابات ، التى بدأنا ندركها ، ثمة أمر ممكن – فى هذا السياق – يلوح لى محتملا جدا : فسيكون أول من يعانون من ندرة الورق هم الذين يستهلكون أقل كمياته : أى منتجو الدوريات ذات التوزيع المحدود . (ولست معنيا هنا بتأثير ذلك فى نشر الكتب). وسيكون آخر من يعانون هم منتجو الصحف à gros tirage . إن المشروع الصغير يتعين عليه أن يشترى ورقا، أما المشروع الضخم فيستطيع أن يشترى غابات . وأذكر أنى قرأت ، منذ بعض الوقت ، فقرة لم أحتفظ بمرجعها : وكانت خاصة بنقص الورق فى ألمانيا . وقد قالت إنه ينبغى لاستبقاء كميات الورق إغلاق عدد من الدوريات غير الأساسية . أما الصحف ، ذات التوزيع الكبير ، فتستمر ، لأنها ضرورية سياسيا .

وليس لدى تقرير ت س ا سوى القليل الذى يقوله عن الدوريات المحدودة التوزيع : فهو معنى ، كلية تقريبا ، بالصحف اليومية الكبيرة وصحف الأحد . وهو يذكر ، مرتين أو ثلاث مرات ، «ذا سبكتيتور» و«ذانيو ستيتسمان» ، ولكنه لا يناقش الوضع الراهن لمثل هذه الصحف أو مستقبلها . بين أنى عندما أحصى الدوريات التى أقرأها بانتظام ، والآراء التى أحملها على محمل الجد ، أجدها كلها – باستثناء جريدة «ذاتايمز» – دوريات أقل توزيعا إلى حد كبير – فيما أتخيل – من «ذا سبكتيتور» أو «ذا نيو ستيتسمان» . وإنى لأعرف شيئا عن توزيع وظروف واحدة أو اثنتين من المجلات الصغيرة ، وإن ما أقرؤه فى تقرير ت س ا لا يطمئننى على مستقبلها . ولست أعنى بهذا الدوريات ذات الاهتمامات الخاصة كلية ، وإنما أعنى الدوريات التى ينبغى أن تشوق أى شخص ذكى مهتم بالسياسة أو المجتمع أو الفنون . ومع ذلك فإن هذا التقرير عن الصحافة البريطانية لا يذكر شيئا عن ذلك القسم من الصحافة البريطانية الذى هو أقيمها فى نظرى .

ولا يقيم تقرير ت ا س كبير وزن (وأظنه محقا فى ذلك بما فيه الكفاية) للاعتقاد بأن القوة السياسية لمالكى الصحفية أو محررها تتزايد مع توزيعها وقد يلوح أن ما يدعوه التقرير صحيفة «طبقة» ، مثل جريدة «ذا تايمز» ، التى توزع على نطاق صغير نسبيا ، تمارس تأثيرا أكبر من تأثير الصحف التى تقترب من الحد الأقصى – والتقرير يحدد الحد الأقصى الممكن بحوالى ٣,٠٠٠,٠٠٠ وهذا راجع جزئيا إلى أن الصحيفة التى ترمى إلى تحقيق توزيع كبير لابد أن تجتذب قراء تحت مستوى الذكاء الذى يمكن أن «يتأثر» . ويقول التقرير «إن استغلال قيمة التسلية المطلوبة لتحقيق انتشار جماهيرى يحول بين مثل هذه الصحف والتأثير فى الآراء السياسية لقرائها بما

يقارب مدى تأثير صحف «الطبقة» اليومية والمجلات الأسبوعية» . ويوحى هذا التقرير المشجع ظاهريا باستنتاجين محزنين جدا . أما أن المحرر أو المالك الفرد يرغب فى التأثير فى آراء قرائه فأمر طبيعي وملائم . وأما أن الصحيفة ، التى يفترض فيها أن تنقل أخبارا سياسية ورأيا سياسيا تدار ، فى المحل الأول ، بهدف دفع أنصبة المساهمين فيها فأمر همجي . إن الصحافة الفرنسية ، مهما يكن رأينا فيها ، تدار – على الأقل – فى المحل الأول بهدف التأثير فى الرأى لا الربح – وهى ، من هذه الناحية ، أكثر تمدينا . والاستنتاج الثانى هو هذا : يلوح من المشكوك فيه أن تكون الصحيفة اليومية أو صحيفة الأحد ، حتى إذا كانت لاتعدو أن تشغل مكان صحيفة رأى سياسى ، بلا تأثير كلية فى السلوك السياسى لقرائها . من المؤكد أنها تساعد على تأكيدهم باعتبارهم كتلة راضية متحيزة لا تفكر ، قابلة لأن توحى إليها العناوين والصور الفوتوغرافية ، على استعداد لأن تشتعل حماسا ، أو تستنيم إلى السلبية ، وربما كانت أيسر انخداعا من أى جيل آخر على وجه الأرض . إن عقولها لا تستطيع أن تتأثر ، إذا لم يكن لها عقول : ولكن سلوكها يمكن أن يوجه .

وثمة عنصر آخر فى الصحافة المعاصرة ، إلى جانب عنصر الدوريات الصغيرة الذى أشرت إليه ، لم يدخل فى مسح ت س ا لقد لاحظنا نشأة دوريات ، من أكثر من نوع ، تقدم أو توحى بأنها تقدم المعلومات «من مصدر ثقة» أو المعلومات الداخلية عن الأحداث العامة والشخصيات العامة . ورغم أن جاذبيتها قد لاتعدو أن تكون هى انفعال أخذ رضيخة ، أوسماع سر ، فإنها – على الأقل بين جمهور المدن الكبيرة – قد تشير إلى نمو اعتقاد ، صائب أو خاطئ ، بأنهم لا يحصلون على كل الأخبار ، اعتقاد – صائب أو خاطئ – بأنه على الرغم من أن ما يقال لهم ليس أكاذيب ، فإن قسما كبيرا من الحقيقة يحجب عنهم . إن تقرير ت . س . ا يشكو من عدم كفاية الأخبار الخارجية فى كثير من الأحيان – ويشير ، بوجه خاص ، إلى نقص الأخبار الكافية عن الأمور فى الولايات المتحدة . وتبدو ملاحظاته عادلة تماما ، وإن كان يجمل بنا أن نضيف أن مجرد زيادة عدد الأعمدة المخصصة للشئون الخارجية لن يفيد كثيرا ، إذا كانت الأخبارالمتضمنة فيها تختار دائما وتقدم بطريقة تبرر سياسة معينة فى الداخل . إن ما نحن بحاجة إليه فى الصحافة ليس مجرد المزيد من الأخبار الخارجية ، وإنما هو تقديم للآراء الأجنبية وتفسير غير متحيز للطريقة التى انتهى بها الأجنبى إلى اعتناق هذه الآراء . (وقد أكدت هذه النقطة ، على نحو بالغ القوة ، مس جين سومز فى كتابها «الصحافة الانجليزية» الذى نوقش ، عند نشره ، فى هذاالتعليق) . إن مثل هذه «الأخبار» قد لاتزيد من رضائنا عن أنفسنا ، وقد لا تكون مريحة لصحيفة هدفها الأول

هو دفع أنصبة طيبة ، ولكنها – على المدى الطويل – قد تحسن علاقاتنا بسائر البلدان . وإنى لأذهب إلى أن أى تزايد فى عدم الثقة بكمية المعلومات فى الصحافة ، عن الأمور التى من نوع الشئون الخارجية والمالية ، من شأنه أن يؤدى إلى نمو عدة صحف مشبوهة (ولست أستخدم هذا الاصطلاح بهدف إثارة البغض لها) تسعى إلى إشباع هذا التوق . ولكن مثل هذه الصحف لن يكون توزيعها إلا محدودا ومتمركزا .

ويعالج التقرير بطريقة شائقة ، وإن تكن حذرة بطبيعة الحال ، مسألة تأثير الإعلان فى الصحافة ، وشئونا أخرى لا أستطيع أن أتناولها . إن مشكلات قانون القذف وقيود الصحافة الحكومية على الصحافة خليقة أن تكون مادة لتعليق بأكمله . وإن اقتراح صحف «تعاونية» لخليق أن يتولاه شخص أكفأ منى كى يعالجه . وأستطيع أن أورد ، بموافقة متحفظة ، ملاحظات التقرير المكبوحة عن النقد (نقد الفن والموسيقى والأدب والدراما – وإن كانت تنطبق على الأدب أكثر من غيره) ، ولا آسف لشئ سوى أن الكاتب لم يطلق العنان لنفسه أكثر قليلا .

«فى صحف «الطبقة» نجد أن النقاد – أو على الأقل من يغطون الفن والموسيقى والأدب والدراما – إنما هم رجال ونساء فى الصف الأمامى من موضوعاتهم . وثمة ، على أية حال ، قلائل من نقاد الصف الأول ليست لهم اهتمامات أخرى ، كثيرا ما تكون متضاربة»

بديهى أن هذه الشهادة عن نقاد صحف «الطبقة» أشمل مما ينبغى . فالذى يمكن أن يقال هو أنه مازال يوجد – بين كتاب النقد – قلة من النوع الصحيح – أى نقاد يحملون النقد على محمل الجد ولا يقومون بشئ غيره – رغم أنهم قد لا يكونون جميعا بالغى الجودة فى بابهم .

«أضف إلى ذلك أنه عندما يكتب مثل هذا العدد الكبير من الروائيين والناشرين أيضا مراجعات للروايات ، فإن الوظيفة الخاصة للنقدات الحقة يمكن بسهولة أن تنحى، وقد تنحدر مثل هذه المراجعات ، فى بعض المناسبات ، إلى تبادل مشترك للمنافع» .

إن التعبير هنا قد لايكون هو أرشق التعبيرات ، ولكن المعنى يلوح واضحا . «وثمة صعوبات خاصة ترتبط حتما بتناول الصحف الشعبية لموضوعات يتطلب تذوقها الحق درجة من التعليم أو الثقافة قد لاتكون متوافرة فى البنيّة العامة من القراء» .

وقد يكون لنا أن نضيف أن مثل هذه الموضوعات تشمل كل الكتب ذات الامتياز الأدبى تقريبا . ويمكن ملاحظة هذه الصعوبات لافيما يدعوه التقرير الصحف

«الشعبية» فحسب ، وإنما أيضا في تلك التي يدعوها صحف الطبقة . وهنا ، مرة أخرى ، نجد حجة مؤيدة للدورية الصغيرة . وإني لأتساءل عما إذا كان من الممكن – في هذه الأيام – أن نأمل في أعلى مستوى للنقد في دوريات لايكون توزيعها بالغ الضآلة . ووراء نقطة معينة ، فإن التدهور يتجلى أولا في تقديم كتب ليست أهلا للمراجعة ، ثم في نوعية المراجعات ذاتها . وأنا لا أتحدث بطبيعة الحال عن أعلى مستوى لأحسن المراجعين ، وإنما عن المستوى العام للدورية . وإني لأشك فيما إذا كان بوسعنا أن ننتظر مستوى عاليا من أي صحيفة تكون شهرة مراجعيها ذات أهمية تجارية . فعلى قدر ما تعتمد الثقافة على الدوريات ، تعتمد على الدوريات التي تقوم كوسيلة للاتصال بين أناس مثقفين ، وليس كمشروع تجاري : إنها تعتمد على دوريات لا تحقق ربحا .

وأنا خليق (على سبيل التخمين المبدئي) أن أقول إن الدورية الصغيرة يجمل بها (إذا كانت الأمور على ما ينبغي أن تكون عليه) أن توزع ما بين ألفين وخمسة آلاف نسخة – يكون أغلب مشتريها مشتركين فيها : فالحد الأقصى ، وهو خمسة آلاف ، للمجلات الأسبوعية المستقلة ، ذات التشويق السياسي والاجتماعي فضلا عن الأدبي والفني ، والأرقام الأدنى في التوزيع للدوريات التي تظهر على فترات أقل ، وهكذا يمكنها أن تشق طريقها في الظروف الراهنة ، ويمكنها أيضا أن تدفع لهيئة تحريرها وكتابها . ذلك أنه على الرغم من وجود ما يمكن أن يبرر عدم الدفع للكتاب ، أو ضآلة ما يدفع لهم ، حيث أن ذلك يضمن لنا – بعض الشئ – أن يكون لدى الكاتب حقا ما يريد أن يقوله ، فإنه ما من رئيس تحرير – يملك إمكانات الدفع – يمكن أن يأبى ، على نحو مبرر ، أن يدفع . وإذا افترضنا أن قوائم الاشتراكات تداخلت ، وأن كل قارئ ذكي رغب في عدة دوريات من هذا النوع بصورة منتظمة ، فينبغي أن يكون ثمة مكان في هذه الجزيرة لكل الدوريات الصغيرة التي نملك من المواهب ما يكفي لإصدارها ، ولن يكون عددها كبيرا جدا ، في نهاية المطاف . وإني لأدرك أن هذه الأفكار طوباوية .

بيد أنه كما أن الحاجة إلى هذه الدوريات غير المربحة ذات التوزيع المحدود تتزايد وتقرير ت س ا ، وإن لم يكن معنيا بالصحف التي من هذا النوع ، يعطينا ما يكفي من الأسباب لكي نعتقد أننا بحاجة إليها فإن صعوبات إصدارها وتوزيعها تتزايد . إن الرأي المستقل يجد عقبات أكبر وأكبر إزاء التعبير . ونحن نفترض أن لدينا «حرية» الصحافة مادامت لدينا اختلافات عنيفة في الرأي تجد طريقها إلى النشر ، وما دامت أي سياسة رسمية حمقاء في أي مسألة يمكن أن تهاجمها معارضة بسياسة أشد حمقا . إنما هذه حرية فريقين من الغوغاء . وإنها لدرجة أعلى من الحرية أن تتاح

الفرصة لأفراد مستقلين ومتأملين كى يخاطب بعضهم بعضا . فإذا لم تكن لديهم أدوات يمكنهم - من طريقها - التعبير عن رأيهم ، فإن حرية الصحافة لا تكون موجودة بالنسبة إليهم .

(نشرت فى مجلة «يذاكرايتريون» - يوليو ١٩٣٨)

من "تعليق"

(١٩٣٨)

في العدد الأخير من «ذاكرايتريون» أفردنا المكان الأول بين المراجعات لمقالة لمستر مدلتون مري عن كتاب السنيور منديز بال عن الحرب الاسبانية «عن أصول مأساة» Aux origines d'une tragedie بمقدمته الطويلة والهامة التي كتبها جاك ماريتان . وفي عدد أغسطس من «بلاك فرايرز» (الرهبان سود الثياب) أجد كلمة شائقة أشير إليها لسببين : أولا ، لأنه لا يلوح أن الواقعة قد نالت كبيرا اهتمام في أي مكان آخر في هذا البلد ، وثانيا لأن من أيدوا الموقف المستقل والشجاع لمستر ماريتان ينبغي أن تتاح لهم الفرصة لتأكيد تأييدهم . ويلوح أن السنيو سيرانو سونر ، وزير الداخلية في حكومة الجنرال فرانكو ، قد هاجم مسيو ماريتان بعنف بالغ في خطبة مذكورة في La Gaceta Regional التي تصدر بسالا مانكا ، وهي خطبة تحتوي على ادعاء واحد – على الأقل – هو إلى جانب كونه غير صادق ، يحتمل أن ينظر إليه في انجلترا على أنه قذف بالتأكيد . إن «بلاك فرايرز» تورد بعض مقتطفات من التقرير . ويلوح أن ما أشعل غضب السنيو سونر كان ، في المحل الأول ، إباء مسيو ماريتان أن يعترف بالتأكيد القائل إن حرب الـ Franquistas «حرب مقدسة» .

ولا حاجة بنا إلى أن نبالغ في أهمية غضبة السنيور سونر . إنه ليس أول سياسي يتفوه بكلمات حمقاء يعوزها الاعتدال فبوسع السياسي أن يكون بالغ الفعالية في عمله ، دون أن تكون له كبير مقدرة ذهنية . وإن شخصا من ذلك الطراز ، في قلب حرب أهلية ، ليتعين عليه أن يكون شخصا بالغ التفوق بالتأكيد ، لكي يقدر عدم الانحياز العادل من جانب فيلسوف مسيحي . كذلك ليس من الضروري لنا أن نحل التأكيد حيث تحله «بلاك فرايرز» لجمهورها ، مصيبة . والأحرى بنا أن نوجه اهتمامنا إلى ذلك القسم من الجمهور الميال إلى عزو كل «قداسة» لهذه الحرب إلى حزب بلنسيه ويرشلونة ، والذي وإن لم يكن من المحتمل أن يعبر عن آرائه بطريقة يعوزها الاعتدال كالسنيور سونر لن يجد فلسفة مسيو ماريتان مقبولة بأكثر مما هي كذلك لدى سونر بديهي أني لا أشير إلى العدد الصغير من الشيوعيين قدر ما أشير إلى العدد الأكبر من وراثة الليبرالية الذين يجدون متنفسا وجدانيا في استنكار عدم المساواة الموجودة في شئ يدعى «الفاشية» . ولئن كان المثقف شخصا ذا عقل فلسفي مدرب فلسفيا ،

يفكر فى الأمور بنفسه ، فإن عدد المثقفين الموجودين بالغ القلة ، ومن المحقق أن مركز مسيو ماريتان «ذهنى» (فضلا عن كونه مسيحيا) كأى موقف يسع امرأ أن يصطنعه .

لايرى المرء أمـلا لا فى حـزب العـمـال ، ولا فى القطاع الغـالب ، والذى يعـادله افتـقـارا إلى الخـيـال ، من حـزب المحـافظين . يلوح أنه ليس ثمـة أمل فى السـيـاسـة المعاصرة على الإطلاق .

(من مقالة نشرت فى مجلة «ذاكرايتريون» – أكتوبر ١٩٣٨)

من "كلمات أخيرة"

(١٩٣٩)

بهذا العدد أنهى تولىّ رئاسة تحرير «ذاكرايتريون» . وقد كنت أفكر فى اتخاذ هذا القرار منذ حوالى سنتين ، ولكنى لم أكن راغبا فى الانتهاء إلى نتيجة بسرعة ، لأنى كنت أعرف أن تقاعدى سيضع حدا لـ«ذاكرايتريون» . ومهما يكن من أمر ، فإن مطالع الحرب زجت بى – خلال الخريف – فى خطط متعجلة لتأجيل نشرها ، وفى فترة ارتخاء التوتر détente التى تلت ذلك ، غدوت على اقتناع بأن حماسى لمواصلة العمل فى رئاسة التحرير لم يعد له وجود .

إن الفترة التى تلت مباشرة حرب ١٩١٤ كثيرا ما يتحدث عنها على أنها فترة انجياب للأوهام : وقد كانت بالأحرى ، على بعض الأنحاء ، ولبعض الناس ، فترة أوهام . ففقط منذ حوالى عام ١٩٢٩ بدأت ملامح عالم ما بعد الحرب تنبثق بوضوح – وليس فى مجال السياسة وحدها . ومنذ حوالى ذلك التاريخ شرع المرء يدرك ببطء أن الحصيلة الذهنية والفنية للسنوات السبع السابقة كانت أقرب إلى الجهود الأخيرة لعالم قديم منها إلى بواكير نضال عالم جديد . وفى فترة متأخرة كعام ١٩٢٩ أجد أن «ذاكرايتريون» قد اضطلعت بمهمة التعاون مع أربع مجلات أخرى هى «المجلة الفرنسية الجديدة» Nouvelle Revue Française و Nuova Antologia , Revista de Occidente و «المجلة الأوروبية» Europaeische Revue فى تقديم جائزة سنوية للقصة القصيرة ، يتم اختيارها من بين كتاب كل من اللغات الخمس بصورة دورية ، وقد قدمت أول جائزة لإرنست فايشرت ، عن قصة عنوانها «قائد المائة» نشرت وقتها فى كل من المجلات الخمس ، وبعد ذلك انقطع المشروع . وفى نفس السنة أجدنى أقرر بفخر أن «ذاكريتريون» كانت أول دورية فى انجلترا تنشر أعمال كتاب من نوع مارسل بروست وبول ڤاليرى وجاك ريفيير وجان كوكتو ورامون فرنانديز وجاك ماريتان وشارل موراس وهنرى ماسى وڤلهلم فورنجر وماكس شلر وأ . ر : كورتيوس . وقد كان ثمة مساهمون أجانب آخرون مبرزون ، مثل بيراندلو ، ربما تكون أعمالهم قد ظهرت فى دوريات انجليزية أخرى من قبل .

وقد ظللت أشعر بغموض أثناء السنوات الثمانى الماضية أو نحو ذلك – أما مدى الغموض والاختلاط اللذين كان عليهما عقلى ، فذاك ما تشهد به تعليقاتى على نحو موجع – بالأخطار الجدية التى تتهدد هذا البلد ، وقد تنجم عن الافتقار إلى أى فلسفة

سياسية حية ، سواء كانت صريحة أو مضمرة (وقد كان الكتاب فى فرنسا – كما يشهد كثير من الكتب والدوريات التى كان مستر بلجيون يناقشها ، فى سجله الإخبارى ، بين حين وآخر – أكثر منا شعورا بهذه الحاجة ، وإن يكن تفكيرهم فيها – لسوء الحظ – لم يقدم بعد أى إجماع فى الرأى أو نظام) . وفى حالتى صارت الفلسفة السياسية الصائبة تتضمن على نحو متزايد لاهوتا صائبا – وعلم الاقتصاد الصائب يعتمد على علم أخلاق صائب . وأدى ذلك إلى توكيدات مطت ، بعض الشئ ، الإطار الأصلى لمجلة أدبية . وعند النظر إلى الوراء ، ربما لاح أنى وجهت عناية أكثر من اللازم من ثرثرتى ، كمعلق ، إلى العقائد الشيوعية . وكل ما يسعنى أن أقوله هو أنى كنت أعلق على الأفكار ، أو على الافتقار إليها ، ولم أكن منغمسا فى تنبؤ سياسى . لقد كنت معنيا بالأفكار وذلك أساسا كما نشأت فى انجلترا أو نفذت إليها ، وقد لاح أن صورة الفاشية – التى قدمت إلينا محليا – غير ذات تشويق ذهنى كبير ، وربما كان الأهم من ذلك هو أنها لم تكن قابلة للتكيف ، على نحو كاف، بحيث تطعم بها سلالة حزب التورى . أما الشيوعية فقد ازدهرت لأنها نمت بسهولة بالغة على جذر الليبرالية .

وأثناء هذه السنوات فإن الأشخاص الموجودين فى هذا البلد ، والذين ليسوا – مزاجيا – ليبراليين ، ولا تجذبهم السخرة الطموح للسياسة العملية ، قد ظلوا مبعثرين ومعزولين . انهمك بعضهم فى خدمة دعاوى خطة أو أخرى للإصلاح المالى – وأنا مقتنع بضرورة مثل هذا التغير كأى امرئ آخر ، ولكن اتجاه التركيز على علم الاقتصاد الفنى قد مال ، لسوء الحظ ، إلى التقسيم أكثر مما مال إلى التوحيد[1] . وقد تساءلت . أما كان من الأجدى بدلا من محاولة الحفاظ على المعايير الأدبية التى تدحض على نحو متزايد فى العالم الحديث ، أن نحاول حشد الجهد العقلى لتأكيد مبادئ الحياة والسياسة التى نعانى من افتقارنا إليها نتائج وبيلة . غير أن مثل هذه المهمة كانت بدورها خليقة أن تقع خارج نطاق «ذاكرايتريون» ، وتتطلب كل وقت رئيس التحرير ، وربما تتطلب رئيس تحرير أكثر اقتدارا : وقد تكون هذه إيماءة أخرى إلى أن «ذاكرايتريون» قد أدت الغرض منها .

ولا يجب أن يكون من غير الملائم ، عند هذه النقطة ، أن نتحول إلى تدبر المستقبل المحتمل للمجلات الأدبية . لقد كانت هناك فى الفترة الأخيرة بعض علامات تخوف من تدهور التعليم . وأنا أذكر سلسلة المقالات التى نشرت فى «التايمز ليترارى سبلمنت» (ملحق التايمز الأدبى) تحت عنوان «المنغصات الحالية» ، ورسالة من مستر مدلتون مرى عن حالة كتابة المراجعات ، تلتها . ومن الأعراض الغريبة أيضا أنه قد ظهرت فى

(١) يجمل بى أن ألاحظ أن سياسة مجلة «نيو إنجليش ويكلى» (الأسبوعية الانجليزية الجديدة) ، التى أجدنى متعاطفا معها عموما ، هى أن تضع هذه الاعتبارات فى سياق أوسع من القيم الاجتماعية

الدتايمز ليترارى سبلمنت» أيضا ، وهى التى تخلت حديثا عن سياستها القديمة فى إبقاء مقالاتها غفلا من التوقيع ، مقالة ممتازة ، تدافع عن غفل التوقيع بها ؛ مستر ستفن سبندر - مصحوبة باسمه بالبنط الكبير وصورة لمستر سبندر فى وسط الصفحة .

إن المستقبل القريب على أية حال ليس مشرقا

وبالنسبة لهذا المستقبل القريب ، وربما لفترة طويلة قادمة ، فإن استمرار الثقافة قد يتعين الحفاظ عليه بواسطة عدد قليل جدا من الناس بالتأكيد ، وقد لايكون هؤلاء ، بالضرورة ، هم الأحسن تسلحا بالمزاياالدنيوية . لن تكون أجهزة الرأى الكبيرة ، أو الدوريات القديمة ، وإنما الصحف والمجلات الصغيرة المغمورة ، التى لايكاد يقرؤها سوى كتابها ، هى التى ستبقى الفكر النقدى حيا وتشجع الكتاب ذوى الموهبة الأصيلة . وإنى لأتمنى لو أمكن بيع الدوريات ، كتذاكر الدخول إلى المسرح ، بأسعار متفاوتة ، لأنه كما أن غالبية الجزء الأكثر نقدية وتذوقا من الجمهور كثيرا ما تكون جالسة فى المقاعد الأرخص ثمنا ، فكذلك تتجه شكوكى إلى أن الثمن الذى كانت مجلة «ذاكرايتريون» (المعيار) تباع به ، كان يمنع من شرائها أغلب القراء المؤهلين لتذوق ما هو جيد فيها ، ونقد ما هو خاطئ .

وفى الحالة الراهنة للشئون العامة ، وهى التى ولدت فىّ تخاذلا فى الروح يختلف عن أى خبرة أخرى طوال خمسين عاما ، إلى الحد الذى تعد معه انفعالا جديدا ، أرانى لم أعد أشعر بالحماسة اللازمة لكى أجعل من مجلة أدبية ماينبغى أن تكون عليه . وليس معنى هذا القول بأننى أعتبر الأدب فى هذا الوقت ، أو فى أى وقت ، مسألة لاقيمة لها . وإنما أنا ، على العكس من ذلك ، أشعر بأنه قد ازدادت ضرورة أن يعكف الكتاب المهتمون بذلك الجزء الصغير من «الأدب» الخلاق حقيقة - والذى قلما يروج على الفور - على عملهم ، بمثابرة ، دون تقليل أو تضحية بمعاييرهم الفنية ، لأى عذر مهما يكن .

(من مقالة نشرت فى مجلة «ذاكريتريون» يناير ١٩٣٩)

كتابات من

"ذاتشرش تايمز"

من «العمل الفرنسى» L'Action Francaise

(١٩٢٨)

(من رسالة إلى المحرر نشرت فى «ذاتشرش تايمز» ٢٤ فبراير ١٩٢٨)

إن فقرتكم المنشورة فى الأسبوع الماضى تلوح لى ، على هذا الأساس ، غير عادلة .

من «القمصان السوداء»

(١٩٣٤)

(من رسالة إلى المحرر نشرت فى «ذاتشرش تايمز» ٢ فبراير ١٩٣٤)

سيدى – يلوح لى أن رسالة السيد بيرس – بتلر فى عددكم الصادر فى ٢٦ يناير تعبر عن اتجاه إزاء الفاشية من جانب المسيحيين الأتقياء ، يحتمل أن ينتشر ومن ثم فهو يستحق أن يفحص فحصا وثيقا .

من «مؤتمر أكسفورد»

(١٩٣٧)

(من رسالة إلى المحرر نشرت فى «تشرش تايمز» ٦ أغسطس ١٩٣٧)

٢ – أترى المؤتمر قد توصل إلى أى «وحدة»؟ إنه لمن المستحيل لمؤتمر كهذا أن يتوصل إلى أى وحدة .

من «مراسلات»

مؤتمر أكسفورد (١٩٣٧)

(من رسالة إلى المحرر ، نشرت فى «ذاتشرش تايمز» ٢٠ أغسطس ١٩٣٧)

فى مقالتكم الافتتاحية الأولى تقولون : «يوضح السيد إليوت أن مؤتمر الحياة والعمل قد هيمنت عليه البروتستانتية الأمريكية»

من «منشور ليبرالى»

(١٩٣٩)

(من رسالة إلى المحرر نُشرت فى «ذا تشرش تايمز» ٢٧ يناير ١٩٣٩)

سيدى - إن مقالتكم الافتتاحية المنشورة فى عدد الأسبوع الماضى قد تستثير ردودا ممن هم مؤهلون للحديث خيرا منى .

من «الأب تشيتام يتقاعد من درب جلوستر»

(١٩٥٦)

(من مقالة نشرت فى «تشرش تايمز» ٩ مارس ١٩٥٦)

كان واعظا موهوبا .

من «مدرسة كمبردج» والأخلاق الجديدة»

(١٩٦٢)

(من رسالة إلى المحرر نشرت فى «تشرش تايمز» ٢٨ يونيه ١٩٦٢)

سيدى – لست أرغب فى أن أضيف إلى المراسلات الوفيرة فى الصحف حول قضية بروفومو ، وكتاب «أمين مع الرب» ، واللاهوت الشعبى ، والأخلاق الشعبية .

كتابات من صحيفة «ذاتايمز إديوكشنال سبلمنت»

(ملحق التايمز التربوى)

من «بريطانيا وأمريكا» (١٩٤٤)

تنمية الفهم المشترك

(من مقالة نشرت فى ذاتايمز إديوكشنال سبلمنت (ملحق التايمز التربوى) ٤ نوفمبر ١٩٤٤)

ذكرت «كتب عبر البحار» كمثال لنوع من النشاط الخاص «نحو رابطة تربوية» .

رسائل إلى المحرر

من «معنى الثقافة» (١٩٤٥)

(من رسالة نشرت فى ذاتايمز إديوكشنال سبلمنت (ملحق التايمز التربوى) ١٠ نوفمبر ١٩٤٥)

إن فرص الضياع فى متاهة لفظية دون مخرج ، عندما يجتمع ممثلو ٣٧ أمة لاستخلاص نتائج من مقدمات لم تفحص ، لا حد لها .

ت . س . إليوت

٢٤ ميدان رسل ، W.C.I

كتابات من مجلة « كرسندام »

(العالم المسيحى)

الموقف فى انجلترا

من « ١ – الموروث الانجليزى » (١٩٤٠)

بعض أفكار على سبيل التصدير لدراسة

[من مقالة نشرت فى مجلة «كراسندام» (العالم المسيحى) يونيه ١٩٤٠] .

بديهى أن حاجتنا الأولى هى دائما حب الله وعقيدة شاملة ، والثانية هى أن نفهم الموقف الفعلى والمادة التى يتعين علينا أن نعمل عليها . والثالثة هى أن نكيف الاجراء مع البيانات ، وأن نستخلص أقصى ما يمكن استخلاصه من أى فرص يمكن تبينها . وإنه لمن اللازم أيضا أن تكون لدينا نظرة واضحة إلى الغاية ، ونوع المجتمع الذى نريده – لا باعتباره شيئا طوبويا ، وإنما باعتباره ممكنا من حيث علاقته بالطبيعة الإنسانية واللطف الإلهى ؛ حتى نتمكن فى أى لحظة من أن نحدد موقفنا ، وانحرافنا عن الطريق المثالى ، من طريق الإشارة إلى نقطة ثابتة .

من « الموروث الانجليزى » (١٩٤٠)

حديث ألقى على مدرسة علم الاجتماع

[من مقالة نشرت فى مجلة «كرسندام» (العالم المسيحى) السنة ١٠ العدد ٤٠ ، ديسمبر ١٩٤٠]

يلوح لى أن من المرغوب فيه أن نأخذ ما تبقى من الوحدة الدينية والاجتماعية ، ونحاول أن نرفعها إلى درجة أعلى من الوعى ، منمين داخلها – أكثر مما هو الشأن خارجها – ذلك التوتر الضرورى بين الزمنى والكنسى ، المادى والروحى ، وهو ما كان فى أكثر الأحيان نقصها التاريخى الأساس .

كتابات من مجلة « لندن ماجازين »

(مجلة لندن)

من [ديلان توماس] (١٩٥٤)

(من رسالة نشرت فى مجلة « لندن ما جازين » (مجلة لندن) السنة ١ ، العدد ١ ، فبراير ١٩٥٤ ، وكان إليوت أول الموقعين عليها) .

سيدى – إن وفاة ديلان توماس فى سن التاسعة والثلاثين خسارة للأدب الانجليزى لا تقدر بثمن .

ت . س إليوت ، بجى أشكروفت ، كنيث كلارك ، ولتردى لامير ، جريام جرين ، أوجستس چون ، لوي ما كنيس ، إدوين ميور ، جورونوى ريس ، إديث سيتول ، أوزبرت سيتول ، ڤرنون واتكنز ، إملين وليمز .

من « رسالة »

(١٩٥٤)

(من مقالة نشرت فى مجلة « لندن مجازين » (مجلة لندن) فبراير ١٩٥٤)

من المؤكد أن الوظيفة الأولى للمجلة الأدبية هى أن تقدم عمل الكتاب الجدد أو غير المعروفين جيدا من ذوى الموهبة

من « حديث إلى مديرى محطة الإذاعة البريطانية »

(١٩٥٧)

[من مقالة نشرت فى مجلة «لندن مجازين» سبتمبر ١٩٥٧]

إن محطة الإذاعة البريطانية تعد لتنازل – كالكارثة – عن مسئولياتها ، يخفض من مستويات الثقافة فى الداخل ، ويخفض من نفوذ بريطانيا فى الخارج .

كتابات من مجلة « تشاپ بوك »

من « رسالة وجيزة عن نقد الشعر » (١٩٢٠)

[من مقالة نشرت فى مجلة «تشاب بوك» لندن مارس ١٩٢٠]

ومهما يكن من أمر ، دع الجمهور يسأل نفسه عن السبب فى أنه لم يسمع قط بقصائد ت . إ . هيوم أو آيزاك روزنبرج ، ولماذا سمع بقصائد ليدى بريكوشيا بوند وف ، وشاهد صورة فوتوغرافية لغرفة الأطفال التى كتبتها فيها .

إن الناقد يهتم بالتكنيك – التكنيك بأوسع معانيه .

إن النقد الذى يسع الشاعر أن يجده مفيدا له هو ، أولا ، نصيحة وأحاديث الشعراء الأكبر سنا ، وثانيا ، كتابات دريدن وكامبيون ونصف دزينة من شعراء آخرين ، وثالثا نقده الخاص للشعراء الأفضل منه . إنه يستطيع أن يتعلم من كتاب يسبرسن عن قواعد اللغة الانجليزية أكثر مما يستطيع أن يتعلمه من سانت – بوف .

ولو أنه أمكن لنا فقط ، أولا ، أن نخفف من مضايقة المراجعات ، لكان لنا أن نأمل فى بعض التحسن لوضع الشعر .

دعونا ننظر إلى المراجعة على أنها عادة همجية من عصر نصف متمدين .

نثر ونظم

(١٩٢١)

(نشرت فى مجلة «Chapbook» تشاب بوك ، ابريل ١٩٢١)

ليس لدى نظرية أبسطها عن موضوع قصيدة النثر ، ولكنى إذ أجد أنى لا أستطيع تقرير موقفى بمجرد إنكار وجود الموضوع ، فقد يغتفر لى أن أشرحه بإفاضة أكثر مما يتطلبه إنكار بسيط . وقد وجدت من الملائم أن أضع ملاحظاتى على شكل فقَر لا صلة بينها . إن الوضع الحالى للأدب الإنجليزى هو من المواتِ إلى الحد الذى لا حاجة بنا معه إلى التقليل من شأن أى بحث فى صورة الكلام الماضية أو الممكنة ،

والنفع الرئيس لندوة كالندوة الحالية ليس هو ما تقدمه من شهادة وإنما ما تقوم به من بحث : بحث قد يساعد على تنبيه الأعصاب الذابلة وإطلاق سراح أعضاء كلامنا المصابة بالتهاب المفاصل .

التعريف : لم أر حتى الآن أى تعريف للقصيدة المنثورة يلوح أنه أكثر من لغو أو تناقض . إن السيد ألدنجتن ، على سبيل المثال ، قد قدم لى التعريف التالى : « قصيدة النثر هى مضمون شعرى ، معبر عنه فى شكل نثرى » . إن المضمون الشعرى لابد أن يكون إما نوع الشيء المعبر عنه عادة نظماً ، أو نوع الشيء الذى يجمل به أن يعبر عنه نظماً . بيد أنك إذا قلت بهذا الأمر الأخير ، لاستبعدت قصيدة النثر . وإذا قلت بالأمر الأول لاتكون قد قلت غير أن أشياء معينة يمكن أن تقال إما نثراً أو نظماً ، أو أن أى شيء يمكن أن يقال إما نثراً أو نظماً . ولست ميالاً إلى أن أعارض أيا من هاتين النتيجتين ، بوضعهما المذكور ، ولكن لا يلوح أنهما تدنوان بنا من تعريف لقصيدة النثر . لست أفترض تطابقاً بين الشعر والنظم ؛ فمن الواضح أن الشعر الجيد شيء آخر إلى جانب كونه نظماً جيداً . والنظم الجيد قد يكون شعراً قليل الشأن جداً . وإنى لأقدر تماماً معنى أن يقول شخص إن قطعاً من سير توماس براون « شعر » ، أو أن « تل كوبر » لدنام ليست شعرا . وأيضاً ، قد تكون الأولى نثراً جيداً ، ومن المؤكد أن الأخيرة نظم جيد ، وسيرتوماس معنور فى كتابته نثراً ، وسيرجون دنام فى كتابته نظماً . إن السيد ألدنجتن خليق أن يقول إن ثمة نوعين من النثر – نثر ڤولتير أو جيبون من ناحية ، ونثر جاسباردى لانوى أو Suspiria de Profundis «تنهيدة من الأعماق» من ناحية أخرى . وربما كان على استعداد لأن يقر – وهو ما يلوح لى محتملاً بدرجة مساوية – أن ثمة نوعين من النظم : فنحن نستطيع أن نقابل بين بو ودريدن ، وبين بودلير وبوالو . قد يقول – وهو محق – إننا بحاجة إلى مصطلح رابع : إن لدينا مصطلح « نظم » ومصطلح « شعر » ، وليس لدينا سوى مصطلح « نثر » للتعبير عن نقيضهما . إن التفرقة بين « النظم » و « النثر » واضحة . والتفرقة بين « الشعر » و « النثر » بالغة الغموض . ولست أريد أن أتشاجر مع المضمون . فأنا أعلم أنها ليست مسألة « موضوع » قدر ما هى مسألة الطريقة التى يعالج بها هذا الموضوع ، بصرف النظر عن التعبير عنه فى شكل عروضى .

قيمة النظم والنثر : أعتبر أن من المسلم به أن النثر مسموح له أن يكون – بالقوة أو بالفعل – وسيطاً فى مثل أهمية النظم ، وأن كتابته قد تكبد مثل هذا القدر من المشقة . وأيضا أن أى استمتاع يمكن نقله بالنظم يمكن أن ينقل بالنثر ، باستثناء متعة الشكل العروضى . وثمة متعة معادلة فى حركة أفتن أنواع النثر ينفرد بها النثر ، ولا

يمكن أن تعوض نظماً . وقد يكون من الملائم – بحسب كل ما استقر عليه رأينا حتى الآن – أن ندعو هذا النثر شعراً ؛ ولكننا إذا أنكرنا أن كل خير النثر شعر ، فإننا لا نكون قد قطعنا شوطاً أبعد . وما زال علينا أن نجد صفتين أو مجموعتين من الصفات ، وأن نقسم خير الأدب – نظماً ونثراً – إلى جزئين ، يمثلان هاتين الصفتين . وستستوعب كل مجموعة من الأعمال الأدبية النظم والنثر على السواء .

الحدة : تعتبر هذه ، ضمنا أو صراحة ، خاصة للشعر ، وليس للنثر ولاينبغى أن يخلط بينها وبين التركيز ، الذى هو تقرير الكثير أو إضماره ، من حيث نسبته للحيز المشغول ، أو الطول ، وهو مسألة مختلفة عن كلا الأمرين . إن الشعور الذى توصله قطعة نثر طويلة قد يكون أشد حدة من ذلك الذى توصله قصيدة قصيرة . فدفاع نيومان هو – على ذلك – أكثر حدة من قصيدة لأناكريون ، بيد أن هذه الحدة الشعورية لايمكن استخلاصها من قطع مختارة . ولابد لك من أن تقرأ الكتاب بأكمله لكى تحصل عليها . ولست أريد أن أنكر على تاريخ جبون صفة الحدة ، بيد أنها حدة تتراكم ببطء ، وقد تطلب توصيلها سبعة أجزاء .

الطول : على حين أن الفقرة السابقة قد أومأت إلى ما أعتقد أنه تحفظ سليم ومفيد ، فإنها قد دنت أيضاً من التلاعب بالمصطلح . مامن عمل طويل يستطيع أن يحافظ على التوتر العالى نفسه طوال الوقت . ورغم أن تاريخ جبون أو دفاع نيومان يخلفان وراء هما شعوراً حاداً واحداً ، فإن فى تقدمهما حركة توتر وارتخاء . ويفضى بنا هذا إلى قانون پو إنه ما من قصيدة يجب أن تزيد على مائة بيت إن پو يتطلب القصيدة الساكنة ' تلك التى لا تكون فيها حركة توتر وارتخاء ، وإنما فقط اقتناص وحدة واحدة من الشعور الخاص . وأغلبنا ميال إلى أن يوافقه : فنحن لا نميل إلى القصائد الطويلة . وهذا النفور راجع جزئياً – على ما أعتقد – إلى نوق العصر ، الذى سوف يصل جزئياً إلى إساءة استخدام القصيدة الطويلة بوضعها فى أيدى أشخاص مبرزين لم يعرفوا كيف يستخدمونها . ما من أحد يرغب فى إنفاق بعض الجهد على مسراته خليق أن يشكو من طول الكوميديا الإلهية أو الأوديسية أو حتى الإنيادة . إن أى قصيدة طويلة تشتمل على مواد معينة ذات تشويق زائل ، كبعض مواكب دانتى القدسية ، ولكن هذا لا يضمر أن القصيدة الطويلة ما كان يجب أن تكتب – أو ، بكلمات أخرى ، أنها كان يجب أن تنشأ على شكل عدد من القصائد القصيرة . إن القصائد التى ذكرتها لتوى تملك – بدرجات مختلفة – تلك الحركة نحو الحدة ومنها ، التى هى *الحياة ذاتها* . إن ملتون ووردزورث – من ناحية – يفتقران *إلى هذه الوحدة* ، ومن ثم يفتقران *إلى الحياة* . والنقد العام لأغلب القصائد الطويلة فى القرن التاسع عشر هو ، ببساطة ، أنها ليست جيدة بما فيه الكفاية .

النظم والنثر مرة أخرى : قد يوحي بأن الشكل الأمثل إنما هو شكل يجمع بين النظم والنثر في موجات شعور حاد أو مرتخ . ومهما يكن من أمر ، فإننا لم نلزم أنفسنا التقرير القائل إن حدة الشعور ينبغي أن يعبر عنها نظماً ، أو إن النظم ينبغي دائماً أن يكون حاداً . فمثل هذا الخليط من النثر والنظم خليق أن يخطيء في حق نوع مختلف من الوحدة . ينبغي أن تكون للعمل الواحد وحدة عروضية ما . وقد يتباين هذا تبايناً واسعاً من حيث الممارسة : فلست أرى سبباً يمنع أن يستخدم عدد كبير متنوع من أشكال النظم داخل حدود قصيدة واحدة ، أو أن ينوع كاتب النثر إيقاعاته إلى غير حد تقريباً ، فهذه مسألة إنما تسويها الحصافة والذوق والعبقرية . يبدو أننا نرى بوضوح كافٍ أن من المسموح به للنثر أن يكون « شاعريا » ويظهر أننا قد تجاهلنا حق الشعر في أن يكون « نثرياً » . ومن ناحية أخرى ، فإننا إذا اعترفنا بالقصيدة الطويلة ، كان واجبا علينا بالتأكيد أن نسمح بـ « النثر » القصير (ونحن لا نستطيع في الإنجليزية أن نتحدث على نحو ملائم ، مثلما نستطيع في الفرنسية ، عن Proses جمعاً) . والنثر القصير هو – فيما أعتقد – ما يفكر فيه أغلب الناس عندما يتحدثون عن « قصائد النثر » (ولكن القِصَر ليس – كما هو واضح – سمة كافية ، وإلا كان علينا أن نسمي كتابات مستر بيرسول سميث « قصائد » نثر) .

معنى آخر لـ « الشاعري » و« النثري » : لم أتحدث إلا عن النظم الذي توجد فيه حركة دورية ، إن قليلاً أو كثيراً ، بين الشدة والارتخاء . ولكن ثمة نوعاً آخر من النظم ينتقص منه .

فهل « أبشالوم وأخيتوفل » و« رسالة إلى أربثنوت » شعر ؟ إنهما أدب عظيم . ولست أستطيع أن أرى أن من المهم كثيراً دعوتهما شعراً أو نثراً . وعلى أية حال ، فإنهما تؤديان شيئا يؤديه الشعر العظيم : إنهما تقتنصان وتضعان في الأدب وجدانا نستطيع أن نقول في حالة دريدن إنه انفعال الازدراء ، وفي حالة بوب انفعال الكراهية أوالضغينة . وفي هذا النوع من النظم أيضاً ، ثمة حركة بين حدة أكبر وأقل .

أحد أنواع النثر « الشاعري » : إن عدداً من الأعمال النثرية ، وبخاصة كثير من أعمال القرن السابع عشر ، يتحدث عنها على أنها « شاعرية » . وعلى وجه التحديد كتابات سيرتوماس براون وجيرمي تيلور . ونحن نوافق على تأكيد ريمي دي جورمون أن الأسلوب هو وحده ما يحفظ الأدب ، ولكننا ينبغي أن نؤكد « الاحتفاظ » ونسأل ما الذي يحتفظ به . ربما يكون تحيز ما أو ضيق في الذوق هو الذي جعلني دائماً أعتبر هذين الكاتبين ذوي عقل مفتقر إلى الامتياز ، يمنعني من أي استمتاع حاد بأسلوبهما .

إنى أجدهما متشبعين ، ومفتقرين – على وجه الدقة – إلى تلك الحدة التى ترفع تاريخ شكوك نيومان الدينية إلى أعلى درجة من الأهمية ، حتى بالنسبة للقارىء الغريب فى غير ذلك . ولكن فلنفحص قطعة من أحد هؤلاء الكتاب ، احتفل بها – عن عدل – على أنها قطعة من النثر الشاعرى :

« والآن مادامت هذه العظام الميتة قد عاشت بالفعل بعد عظام متوشالح الحية ، وفى فناء تحت الأرض ، وحيطان نحيلة من الطين ، وقد بليت كل المبانى القوية والفسيحة من فوقها ، واستراحت فى هدوء تحت طبول وأصوات وَطْء فتوح ثلاثة : فأى أمير يمكن أن يعد بقاياه diuturnity كهذه ، أو لا يقول عن طيب خاطر .

Sic ego componi versusin ossa velim . إن الزمن ، الذى يجعل القديم قديماً ، ويجيد فن إحالة كل شىء إلى تراب ، قد أبقى على هذه الآثار الثانوية ».

إنى أعترف بجمال الإيقاع ، وتوفيق العبارة ورنينها اللاتينى ، وأجد صعوبة فى تبرير تأكيدى أن قوام هذه القطعة ليس سوى حفنة تراب ، وأنه ليس هناك – من ثم – أسلوب عظيم حقيقة . وحتى لو كانت « شعراً » فإنها ليست شعراً عظيما كتلك الأشياء التابوتية التى من نوع مشهد حفار القبور فى هملت (وهو نثر إلى جانب ذلك) أو بعض قصائد لدن ، أو جناز الأسقف كنج على زوجته المتوفاة . أعتقد أن فى كل من هذه الأعمال انفعالاً إنسانياً مركزاً ومثبتاً ، وأنه ليس فى نثر سير توماس براون سوى وعظية شائعة مزينة بلغة مترددة الأصداء .

إن علينا أن نواجه الحقيقة المحيرة المتمثلة فى أن فى الأدب الإنجليزى عدداً من الكتاب – ملتون وتنسون وسيرتوماس براون وغيرهم – يبدو أن أسلوبهم ، البعيد عن « الاحتفاظ » بالمضمون ، يعيش ويُغوى منفصلاً عن المضمون . وهو « أسلوب » بهذا المعنى المحدود : إنه ليس إدماجاً لأى شخصية شائقة . إنه نوع الأسلوب الذى هو إغراء خطر لأى دارس تواق إلى أن يكتب إنجليزية جيدة . وهو لغة منسلخة عن الأشياء، ذات وجود مستقل . وما لم يكن ملتون وتنسون هما مؤلفى أكثر ضروب النظم « شاعرية » فى الإنجليزية ، فكيف يمكننا أن نقول إن نثر سير توماس براون هو أكثر ضروب النثر « شاعرية » ؟ .

والنتيجة هى أننا لسنا خليقين أن نجد قصيدة النثر فى « القطعة اللافتة للنظر » : إن لونسلوت أندروز – على ما أظن – كاتب للنثر عظيم ، ولكنك لا تستطيع حقيقة أن تصل إلى الشعر فى نثره ، إلا إذا كنت ترغب فى أن تقرأ واحدة على الأقل من مواعظه كاملة . إن أسلوبه يحفظ المضمون – أجل – ولكنك لا تستطيع أن تصل إلى متعة

الأسلوب إلا إذا اهتممت بشيء أكثر من الكلمات . ودن أيضاً كاتب للنثر عظيم ، ولكن حتى القطع التى اختارها مستر بيرسول سميث عن حصافة تظل مجرد مختارات . فليست هناك قضية فصل حنطة عن زُوان ، والتنقيب عن جواهر فى الطين . فإنما هى « عينة » ، ذوق .

ولئن كان هناك شيء اسمه قصيدة النثر ، فإنه ليس شعر جمال لفظى فحسب . من المحتمل ألا يكون « الجمال اللفظى » فى الأدب جمال صوت خالص قط ، وإنى لأشك فيما إذا كان هناك جمال صوت خالص . إن ما يحاول باتر أن يفعله فى النثر يشبه كثيراً ما يفعله سونبرن كثيراً نظماً · أن يثير إيحاء يعوزه التحديد ، يعتمد على التداعيات الأدبية قدر اعتماده على جمال الإيقاع . « هذه هى الرأس التى جاءت إليها كل نهايات العالم ، وفى الجفون ضنى قليل » . قارن هذه القطعة بأكملها عن الجيوكوندا بالإصحاح الأخير من سفر الجامعة ، وانظر إلى الفرق بين الإيحائية المباشرة من طريق الإشارة المضبوطة ، والإيحائية المبهرجة لـ تداعيات أدبية غامضة . إن فى كتاب تورجنيف « صور من حياة صياد » ، حتى فى ترجمته ، من لباب الشعر أكثر مما فى كل عمل سيرتوماس براون أو ولترباتر .

دى كونسى وپو : ها هنا كاتبان للنثر ، يلوح لى أنهما جديران بامتياز بالغ الاختلاف . لقد كانا ، كلاهما ، رجلين ذوى قوة عقلية بالغة العظمة ، وذكاء أعظم كثيراً من براون أو باتر أو حتى رسكن . إن ما هو مرموق فيهما هو مداهما أو ، بكلمات أخرى ، شجاعتهما وروح مغامرتهما فى تناول أى شيء يتعين التعبير عنه . إن الاختلاف بين « فيوجه حلم » لدى كونسى و « دفن جرة رماد » لبراون ، هو أن دى كونسى يرمى إلى التعبير عن مضمون على بعض الحدة ، ولا تلهيه إيحائية لفظية .

لقد قال للأم : « لئن قدم لك ، كموسيقار ، وكقائد فرقة موسيقية قوية ، هذا الخيط – « أقام الملك بلتازار وليمة كبرى لألف من رجاله السادة » أو هكذا : « وذات يوم معين ، وقف ماركوس شيشرون ، ويخطبة معدة شكر كايوس قيصر لأن كونتوس ليجاريوس صفح ، وماركوس مارسلوس أصلح » – « من المؤكد أنه لن ينكر أحد أن البساطة فى مثل هذه الحالة ، وإن لم تكن غائبة على نحو مشروع ، بمعنى سلبى – يجب أن تقف منفصلة ، باعتبارها غير كافية ، كلية ، للجانب الإيجابى » .

الصورة : ولكن المدى الواسع للموضوع والمعالجة عند پو ودى كونسى يجعل من الصعب إقامة خط فاصل بين ما هو نثر فى كتاباتهما وما هو « قصيدة نثر » . وأظن أن « جرائم قتل فى شارع مورج » خليقة أن تدعى نثرا ، و « ظل » شعراً منثوراً ،

و«الموعد » (لتورجنيف) ربما كانت شيئا واقعاً بين الاثنين . ويوحى هذا بشك مؤداه أن التفرقة بين النثر والشعر ، وهى التى يقوم عليها مصطلح « قصيدة نثر » ، يحتمل أن تكون هى التأكيد القديم أن الشعر لغة الوجدان والخيال - متوسلا بالصور العينية - وأن النثر لغة الفكر والاستنتاج متوسلا بالحجة والتعريف والاستدلال واستخدام المصطلحات التجريدية .

المنطق والخيال : ومهما يكن من أمر ، فإن من المتعذر إقامة أى خط فاصل بين التفكير والشعور ، أو بين تلك الأعمال التى يكون هدفها الأساس أو تأثيرها هو المتعة الجمالية ، وتلك التى تمنح متعة جمالية فى توليدها أثرا آخر . وكثيراً ما يقال إن عمل الشعر إنما يتحقق باستخدام الصور ، وبتتابع تراكمى للصور ، حيث يندمج كل منها فى تاليه ، أو بالجمع السريع غير المتوقع بين صور لا صلة بينها فى الظاهر ، وإنما يفرض العلاقة بينها عقل صاحبها . ويلوح أن هذا حق ، ولكنه لا يستتبع أن ثمة ملكتين متميزتين ، إحداهما للخيال والأخرى للعقل ، إحداهما للشعر والأخرى للنثر ، أو أن « الشعور » فى العمل الفنى نتاج أقل عقلية من « الفكر » .

إن محاولة إقامة نظرية بالمصطلحات التى استخدمتها خليقة أن تكون بيتاً باطلاً من قش . وليست ملاحظاتى صحيحة ، إن كانت صحيحة ، إلا بقدر ما تهدم تمييزات زائفة . إنى أعترض على مصطلح « قصيدة النثر » لأنه يلوح متضمنا تفرقة حادة بين « الشعر » و « النثر » لا أقرها . ولئن لم يكن يضمر هذه التفرقة ، فإنه يكون عقيماً بلا معنى ، لأنه لا معنى للجمع بين أمور لا يمكن التمييز بينها . وإذا كانت كتابة النثر يمكن أن تكون فناً ، كما أن كتابة النظم يمكن أن تكون فناً ، فإنه لا يلوح أننا نتطلب أى إقرار آخر . إن النظم ، فى أى من النظم المعروفة للثقافات الأوربية وغيرها ، يجلب شيئاً ليس حاضراً فى النثر ، لأنه - من أى وجهة نظر غير وجهة نظر الفن - فضول وخضوع مؤكد للرغبة فى « اللعب » بيد أننا ينبغى أن نتذكر ، من ناحية ، أن النظم يناضل دائماً - على حين يظل نظماً - لكى يأخذ لنفسه مزيداً ومزيداً مما هو نثر ، وأن يأخذ مزيداً من الحياة ، ويحيله إلى « لعب » . وحين ننظر إلى جهد ملا رميه فى اللغة الفرنسية ، من هذه الزاوية ، فإنه يغدو شيئاً بالغ الأهمية . إن كل معركة خاضها مع تركيب الجمل تمثل جهداً لإحالة الرصاص إلى ذهب ، واللغة المألوفة إلى شعر . وإن الفشل الحقيقى لمعظم النظم المعاصر إنما هو فشل فى ضم أى شىء جديد من الحياة إلى الفن - ومن ناحية أخرى ، فإن النثر - إذ لا يقطعه حاجز النظم الذى ينبغى توكيده والإقلال منه فى آن واحد - يستطيع أن يحول الحياة بطريقته الخاصة ، وذلك بأن يرفعها إلى وضع « اللعب » ، وذلك - على وجه الدقة - لأنه ليس نظماً .

وإنما يحدث التدهور الحقيقى فى الأدب عندما يكف النظمَ والنثر ، كلاهما ، عن مجهودهما . إن النزعة إلى استخدام البحر الإسكندرى المكون من اثنى عشر مقطعاً – أو على نحو أصدق . الجورجية – تبرز عندما يغدو النظم لغة ، ومجموعة مشاعر ، وأسلوباً بعيداً عن الحياة تماماً ، وعندما يغدو النثر مجرد أداة عملية . وقد تؤدى محاولة نقل الحركة إلى هذا الوضع الذى لا حياة فيه إلى نوع الكتابة المتداول الآن فى أمريكا نظم هو ببساطة نثرى ، ونثر هو ببساطة صناعى ، ثم نظم يحاكى صناعية النثر الصناعى .

نتيجة عملية : يجب أن نكون متسامحين جداً مع أى محاولة فى النظم يلوح أنها تتخطى حدود النثر ، أو مع أى محاولة فى النثر يلوح أنها تجاهد لبلوغ وضع «الشعر» . وليس هناك ما يبرر قصر النثر على أى من الأشكال المعترف بها . الرواية أو المقالة أو غير ذلك مما يوجد فى الإنجليزية . لقد سمعت « يولسيز » السيد جيمز جويس تدان على أساس أنها « شعر » ، ومن ثم كان يجب أن تكتب نظماً ، على حين أنها تلوح لى أكثر تطورات النثر التى جرت فى هذا الجيل حيوية . إنما أرغب فقط فى اتخاذ احتياط النظر إلى موناليزات النثر ، إلى طبول ثلاثة فتوح وأصوات وطنها ، وإلى المصارع المعادلة والقوية الفصيحة ، بعين شاكة محققة ، والتحقق مما يلى : أى جزء ، صلب وصادق ، من الحياة قد وثبت عليه ، ورفعته إلى منزلة الشعر .

ردود على الأسئلة الثلاثة

(١٩٢٢)

[نشرت فى مجلة «تشاب بوك» العدد ٢٧ – يوليو ١٩٢٢]

١ – هل تظن أن الشعر ضرورة للإنسان الحديث ؟

كلا .

٢ – ما هى الوظيفة الخاصة للشعر ، فى الحياة الحديثة ، باعتباره متميزا عن سائر أنواع الأدب ؟

إنه يحتل مساحة أقل

٣ – هل تظن أن هناك أى فرصة لأن يحل النظم محل الشعر فى نهاية المطاف ، كما هو واضح أن الشعر القصصى قد حل محله الرواية ، والمواويل حل محلها بالفعل تقارير الصحف ؟

على الشعراء أن يجدوا شيئا يقومون به فى النظم لا يمكن القيام به فى أى شكل آخر .

كتابات من مجلة " ذابو كمان "

التجربة فى النقد (١٩٢٩)

ليس ثمة قسم من الأدب يصعب فيه التفرقة بين العمل « التقليدى » والعمل « التجريبى » أكثر مما هو الشأن فى النقد الأدبى . ذلك أن كلا الكلمتين قد تحملان على معنيين اثنين فى هذا الصدد . فقد نعنى بالنقد التقليدى ذلك الذى يتبع نفس مناهج نقد الجيل السابق ويرمى إلى نفس غاياته ويعبر عن نفس حالته الذهنية ، أو نحن قد نعنى به أمرا مختلفا تماما : إنه نقد أو نظرية محددة عن معنى وقيمة مصطلح « التقاليد » ويمكن أن يكون تجريبيا بأن يرجع إلى أساتذة منسيين . أما عن « التجربة » فقد يعنى بها المرء العمل الأشد أصالة للجيل الحاضر ، وإلا فهى عمل النقاد الذين يقتحمون مناطق جديدة من البحث ، أو يوسعون من مدى النقد بضروب أخرى من المعرفة . وإن استخدام كلمة « تجريبى » بالمعنى الأول لما يجافى العدل ، لأنه خليق بأن يغطى كل العمل النقدى الذى يعده المرء ذا مزايا ، فى عصرنا . ذلك أنه من الواضح أن لكل جيل وجهة نظر جديدة ، وأنه واع ذاتيا فى شخص الناقد ، فعمله مزدوج . أن يفسر الماضى للحاضر ، وأن يحكم على الحاضر على ضوء الماضى . علينا أن نرى الأدب من خلال مزاجنا كيما نراه أساسا ، على الرغم من أن رؤيتنا تكون دائما جزئية وأن حكمنا متحيز دائما . فليس هناك جيل ولا فرد يستطيع أن يتذوق كل مؤلف ميت وكل حقبة ماضية ، وحسن الذوق الشامل لايتحقق قط . وعلى هذا النحو يكون كل نقد تجريبيا ، كما أن نمط حياة كل جيل إنما هو تجربة . وعلى ذلك لا يجمل بنا أن نتحدث عن النقد التجريبى إلا بالمعنى الثانى الذى ذكرته : فلننظر أى النقاد اليوم يحاولون عمدا نوعا من العمل النقدى لم يحاوله أحد ، عمدا ، من قبلهم .

ولكى أوضح على وجه الدقة ما هو جديد فى الكتابة النقدية المعاصرة ، يتعين على أن أعود مائة سنة إلى الوراء . نستطيع أن نقول ، مبدئيا ، إن النقد الحديث يبدأ بعمل الناقد الفرنسى سانت بوف ، أى حوالى سنة ١٨٢٦ . ومن قبله حاول كولردج طرازا جديدا من النقد ، طرازا كان أقرب شبها – من بعض النواحى – بما يدعى الآن علم الجمال ، منه بالنقد الأدبى . غير أن النقد الأدبى منذ عصر النهضة ، وعبر القرن الثامن عشر ، ظل مقصورا على نمطين ضيقين ووثيقى الصلة . كان أحدهما نمطا وجد دائما وآمل أن يظل موجودا على الدوام ، لأنه يمكن أن تكون له قيمة كبرى دائما :

ونستطيع أن نسميه ملاحظات عملية على فن الكتاب بأقلام ممارسين ، توازى تلك الرسائل عن فن التصوير التى خلفها لنا ليوناردو دافنشي وغيره . إن مثل هذه الملاحظات على أعظم قدر من القيمة لسائر الفنانين ، خاصة حين تدرس مرتبطة بعمل صاحبها . وثمة مثلان كلاسيكيان لذلك فى اللغة الانجليزية هما تلك الرسائل الإليزابيثية عن النظم المقفى وغير المقفى التى كتبها توماس كامبيون وصامويل دانيل . ومقدمات دريدن ومقالاته ، ومقدمات كورنى ، من نفس الطراز ، ولكن على نطاق واسع ، وهى مشغولة بقضايا أكبر . غير أن هناك ، فى عين الوقت ، بنية كبيرة من النقد ، وكمية ملحوظة فى اللغة الانجليزية ، وأخرى أكبر حجما فى اللغة الفرنسية ، كتبها رجال كانوا نقادا محترفين ، أكثر منهم كتابا خلاقين . وأشهر ناقد ، من هذا النوع ، هو بطبيعة الحال ، بوالو . كان هذا الطراز من الناقد هو ، فى المحل الأول ، حكم الذوق ، وكانت مهمته هى أن يمدح ويدين عمل معاصريه وخاصة أن يرسى قوانين الكتابة الجيدة . وكان يفترض فى هذه القوانين أن تكون مستمدة من ممارسة الأقدمين ، وأكثر من ذلك من نظريتهم . وكان أرسطو يتمتع باحترام كبير : ولكن هذا النمط من النقد كان عادة – من الناحية العملية – بعيدا عن اتباع بصيرة أرسطو العميقة ، وكان يقصر ذاته على ترجمة « فن الشعر » لهوراس ومحاكاته وسرقته ، وكان ، فى أحسن أحواله ، يؤكد ويحافظ على المعايير الباقية للكتابة الجيدة ، أما فى أسوأ أحواله فكان مجرد سلسلة من الشرائع . وكان النقد الفرنسى عموما أشد اتساما بالطابع النظرى ، وأشد جفافا ، كما فى حالة لاهارب ، أما النمط الانجليزى العادى فكان أقرب إلى حسن الإدراك البسيط ، كما فى « سير الشعراء » لجونسون ، رغم أن نظرياته شائقة ، مدارها عادة أنماط أدبية محددة كالدراما ، كانت توجد لدى مؤلفين كتوماس رايمر ودانيل وب فى القرنين السابع عشر والثامن عشر .

وإنه ليجمل بنا أن نتوقف لحظة كيما نوضح واحدة من خصائص النقد الأدبى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، وهى خاصة تمنحه قيمة باقية وتميزه ، فى عين الوقت ، عن النقد الأكثر حداثة ، إننا نميل إلى النظر إلى هذا النقد الأقدم عهدا على أنه جاف شكلى يرسى قوالب كلاسيكية ، لا يستطيع أى أدب حى أن يدخل فيها ، بيد أنه يجمل بنا أن نتذكر ، فى صالحه ، أن هذا النقد كان يعترف بالأدب كأدب ، لا كشىء آخر . لقد كان الأدب شيئا متميزا عن الفلسفة ، وعلم النفس، وكل دراسة أخرى ، وكان هدفه هو منح متعة رهيفة لأشخاص أتيح لهم قدر كاف من الفراغ والتربية . ولو لم يكن النقاد القدامى مسلمين بأن الأدب إنما هو شىء يُستمتع به فى المحل الأول ، لما وسعهم أن يشغلوا أنفسهم بكل هذا الدأب ، بإرساء القواعد عما يكون من الصواب أن

يستمتع به . إن هذه الملحوظة تلوح عادية جدا ، ولا تقيم تفرقة ، بيد أنك إذا قارنت نقد هذين القرنين بنقد القرن التاسع عشر ، لرأيت أن هذا الأخير لم يكن يسلم بهذه الحقيقة البسيطة كلية ، إذ كان الناقد كثيرا ما يعالج الأدب على أنه وسيلة لاستخراج الحقيقة أو اكتساب المعرفة . أما إذا كان الناقد ذا عقلية أنزع إلى الفلسفة أو الدين ، فإنه كان يبحث في عمل المؤلف المنقود عن تعبير عن حدس فلسفى أو دينى . وإذا كان ذا اتجاه أكثر واقعية ، فإنه كان ينظر إلى الأدب على أنه مادة لاكتشاف حقائق نفسية ، أو وثائق تصور التاريخ الاجتماعى . وحتى فى فم ولتر باتر وحوارييه ، كانت عبارة « الفن للفن » تعنى شيئا بالغ الاختلاف عن المعنى الذى كان به الأدب أدبا للأدب حتى الجزء الأخير من القرن الثامن عشر . ولو أنك قرأت بعناية الخاتمة الشهيرة لكتاب باتر « دراسات فى عصر النهضة » لرأيت أن « الفن للفن » تعنى ما لا يقل عن كون الفن بديلا لكل شىء آخر ، ومزودا بالانفعالات والأحاسيس المنتمية إلى الحياة أكثر من انتمائها إلى الفن .

وإن التفرقة بوضوح بين هذين الاتجاهين ، اتجاه الفن للفن واتجاه القرن الثامن عشر ، لتتطلب جهداً تخيليا قويا . غير أن العقيدة الأولى قد كانت خليقة بألا تلوح مفهومة للعهد الذى سبقها . فلدى تلك الفترة الأقدم ، لم يكن الفن والأدب بديلين للدين أو الفلسفة أوالأخلاق أو السياسة بأكثر مما كانا بديلين للمبارزة أو ممارسة الحب . لقد كانا بمثابة حلية خاصة ومحدودة للحياة وثمة ربح وخسارة على كلا الجانبين . فنحن ربما نكون قد فزنا باستبصار أعمق بين حين وآخر . أما أن يكون استمتاعنا بالأدب أكبر من استمتاع أسلافنا أولا يكون فذاك مالا علم لى به ، ولكنى إخال أنه يجمل بنا أن نعود – المرة تلو المرة – إلى الكتابات النقدية للقرنين السابع عشر والثامن عشر ، كى نذكر أنفسنا بتلك الحقيقة البسيطة والماثلة فى أن الأدب أدب أولا ، ووسيلة للمتعة العقلية والرهيفة .

ونتساءل على الفور ، كيف تأتى للبشر أن يهجروا مثل هذا الحد البسيط والمرضى فى النقد ؟ إن التغير يصبح عرضا تغيرا أكبر يمكن وصفه بأنه نمو للاتجاه التاريخى ولكن هذا التغير – الذى سأعود إليه بعد لحظة – إنما تسبقه – على قدر ما يخص الأمر النقد الأدبى – ظاهرة ذات نزوات ، وكتاب وضعه واحد من أحكم رجال عصره وأحمقهم ، وربما كان أكثرهم خروجا على المألوف[4]، كتاب هو فى حد ذاته واحد من أحكم كتب النقد التى كتبت ومن أحمقها ، أكثرها إثارة وأشدها بعثا على الغيظ . إنه كتاب كولردج : سيرة أدبية . هناك ، إن أردت ، تجد « تجربة فى النقد » ، وكل شىء فى الحقيقة عدا القدرة على التزام الموضوع – وهى قدرة كانت غائبة ، بشكل ملحوظ ،

من حياة كولردج السيئة التنظيم . كان كولردج واحدا من أعلم رجال عصره ، ولم يكن لرجل فى عصره اهتمامات أوسع منه عدا جوته ، وإن من أول الأشياء التى تستوقفنا فى كتابه ، إلى جانب تشعبه غير العادى ، ذلك التنوع الجديد فى المعرفة الذى يجلبه إلى النقد الأدبى . إن قسما كبيرا من معرفته ، كما هو الشأن مع الفلاسفة الرومانتيكيين الألمان ، لا يلوح لنا اليوم جديرا بالاكتساب بصفة خاصة ، ولكنه كان يعد قيما آنذاك : ونحن ندين لكولردج ، قدر ما ندين لأى انسان آخر ، باستمتاعنا بمنافع المثالية الألمانية المشكوك فيها . ويتضمن كتابه ، بطبيعة الحال ، نماذج من أنماط متعددة من النقد : وقد كان دافعه – كما هو بديهى – دفاعا عن الشعر الجديد – أو « الحداثى » على حد تعبير جرائد عصرنا – لوردزورث ، وهو بهذا الوضع ينتمى إلى طراز الملاحظات الفنية للصانع ، غير أنه عندما كان كولردج يشرع فى أى شىء ، كان يمكن أن يفضى به إلى كل شىء آخر تقريبا . لم يكن يملك وجهة النظر التاريخية ، ولكنه بشمول معرفته الأدبية وقدرته على المقارنات المفاجئة والكاشفة ، المستقاة من شعر عصور مختلفة ولغات مختلفة ، استبق بعضا من أفيد منجزات المنهج التاريخى . غير أن كولردج حقق للنقد الأدبى هذا الشىء الواحد ، إنه أوضح علاقة النقد الأدبى بذلك الفرع من الفلسفة الذى ازدهر ، على نحو مثير للدهشة ، تحت اسم علم الجمال وانه ، متابعا فى ذلك الكتاب الألمان الذين درسهم ، يضع نقد الأدب فى مكانه باعتباره مجرد قسم واحد من الدراسة النظرية للفنون الجميلة عموما . إن تفرقته الرهيفة بين التوهم والخيال لايمكن أن تعد باقية على الزمان ، فإن الاصطلاحات والعلاقات تتغير ، ولكنها تظل واحدة من النصوص الهامة لكل من يريد دراسة طبيعة الخيال الشعرى . وهو يقيم النقد الأدبى باعتباره جزءا من الفلسفة ، أو إذا أردنا وضع الأمر فى صيغة أكثر تواضعا لقد جعل من الضرورى على « الناقد الأدبى » أن يتعرف على الفلسفة العامة والميتافيزيقا .

ظهر كتاب « سيرة أدبية » فى ١٨١٧ ، أما أنشطة شارل أوجستان سانت – بوف فيمكن أن يقال إنها بدأت حوالى ١٨٢٦ . إن كولردج وسانت – بوف لا يشتركان إلا فى أقل القليل – أقل ما كان يمكن لرجلين ، كلاهما ناقد عظيم ، أن يشتركا فيه . وما كان سانت – بوف ليغدو ناقدا عظيما على أساس ما هو جديد وتجريبى فى عمله فحسب . لقد كان على ذكاء فرنسى جدا ، وذوق حسن ، مكنه من أن يشارك الكتاب الفرنسيين العظماء فى كل عصر مثلهم العليا وتعاطفاتهم ، وكان فيه الكثير من طابع القرن الثامن عشر ، بل وقدر كبير من السابع عشر . من المحقق أن ثمة ثغرات كثيرة فى تنوقه لمعاصريه وأسلافه على السواء ، ولكنه كان يملك تلك الخاصة النقدية

الأساسية من الخيال ، التى مكنته من أن يمسك بالأدب ككل . أما موضع اختلافه عن النقاد الفرنسيين السابقين فهو تصوره الضمنى للأدب ، لا كبنية من الكتابات التى يستمتع بها فحسب ، وانما كعملية تغير فى التاريخ ، وجزء من دراسة التاريخ . إن فكرة كون القيم الأدبية متصلة بالفترات الأدبية ، وأن أدب أى فترة هو فى المحل الأول تعبير عن عصره ومن أعراضه ، قد أصبحت الآن من الطبيعية فى نظرنا إلى الحد الذى يصعب علينا معه أن نفصل أذهاننا عنها . ونحن لا نستطيع أن نتصور أن درجة ونوع الوعى الذاتى الذى نملكه كان يمكن ألا يكون - فكم من نقد الأدب المعاصر مشغول بمناقشة ما إذا كان هذا الكتاب أو هذه الرواية أو القصيدة معبرا عن عقليتنا وعن شخصية عصرنا ، وإلى أى درجة ، وكم من المرات لاح نقادنا أشد اهتماما بأن يتساءلوا عن كنهنا (بما فى ذلك أنفسهم) منهم بالكتاب أو الرواية أو القصيدة كعمل فنى ! هذا حد متطرف ، ولكنه تطرف اتجاه بدأ ، فى النقد ، منذ مائة عام خلت . لم يكن سانت - بوف ميتافيزيقيا ككولردج ، ومن المحقق أنه أكثر حداثة وأكثر شكية ، ولكنه أول مؤرخ شائق فى النقد . وليس مما يخرج عن موضوعنا بحال من الأحوال أن يكون قد بدأ حياته بدراسة الطب . فهو ليس مؤرخا فحسب ، وإنما هو عالم أحياء فى النقد .

وأظن أنه من الشائق أن نتحول إلى قطعة حسنة حديثة من النقد الأدبى ، ونضع خطا تحت بعض افتراضات المعرفة والنظرية التى لا تجدها فى نقد مائتى عام خلت . إن كتيب مستر هوبرت ريد الصغير والجلى « أوجه الشعر الانجليزى » يفى بغرضنا . فعلى صفحته الثانية ، يخبرنا بأن بحثه إنما هو بحث فى تطور الشعر ويتحدث فورا عن الشعر الانجليزى باعتباره « كائنا عضويا حيا وناميا » . وحتى هذه الكلمات القليلة خليقة بأن تومىء إلى مدى تغير الجهاز النقدى مع التغيرات العامة للمفاهيم العلمية والتاريخية ، وذلك عندما يستطيع ناقد أدبى أن يقدم لجمهوره مصطلحات من نوع « التطور » و « كائن عضوى حى » ، واثقا من أنها ستفهم على الفور . إنه يسلم بأفكار بيولوجية معينة ، غامضة ولكنها عامة . وبعد ذلك بقليل يخبرنا بأن « بداية هذه الدراسة تنتمى إلى علم الإنسان » . والآن ، فإن قدرا كبيرا من العمل قد تعين أداؤه على أيدى رجال كثيرين ، قد قدم بصورة شعبية إن قليلا أو كثيرا ، قبل أن يتمكن ناقد للأدب من أن يتحدث على هذا النحو . إن عمل باستيان وتايلور ومانها ردت ودور كايم وليفى - بريل وفريزرومس هاريسون ، وكثيرين غيرهم ، قد سبقه . وقد أجرى أيضا قدر كبير من البحث الأدبى الخالص ، قبل أن يتمكن أى إنسان من الحديث عن تطور الشعر . ويبدأ مستر ريد بدراسة أصول شعر الموال . وما كان ليتسنى له أن يفعل ذلك

دون قدر كبير من العمل الذى أنجز فى أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ، ومن ذلك مثلا أعمال الأستاذ تشايلد من هارفرد ، والأستاذ جامير من هافرفورد ، والأستاذ جاستون بارى من السوربون ، والأستاذ . ب وكر من لندن . إن مثل هذه الدراسات لشعر الموال ، ولكل عصور الأدب التى لم تستكشف حتى ذلك الحين ، قد ولدت فينا حسا بالجريان والتطور ، وحسا بعلاقة شعر كل فترة بحضارة تلك الفترة ، وكذلك جنحت قليلا إلى تسوية القيم الأدبية . وقد كان و . ب . كر – الذى ربما كان يعرف تاريخ الشعر الأوربى بأكمله خيرا من أى شخص آخر فى عصره – هو الذى قال إنه لا توجد فى الأدب عصور مظلمة . وفى الفقرة التالية للفقرة التى أوردتها لتوى يلاحظ مستر ريد أننا فى نظريات أصل الشعر « نعود مباشرة إلى أصل الكلام » وحتى التقدم بمثل هذه الملحوظة البسيطة يتطلب عمل مجموعة أخرى من العلماء : فقهاء اللغة . لابد أن تكون للناقد الحديث بعض المعرفة بهم أيضا ، بعمل فقهاء اللغة المعاصرين كالأستاذ يسبرسن من كوبنهاجن .

وثمة فروع أخرى من المعرفة (أو من العلم على الأقل) تسلم بأن يتوافر بعض المعرفة بها فى أى مرشح قد تعينه فى وظيفة الناقد الأدبى . هناك خصوصا ، بطبيعة الحال ، علم النفس ، ولا سيما علم النفس التحليلى . إن كل الدراسات التى ذكرتها ، وأكثر منها ، تمس حواف النقد وتعالج بعض مشاكله ، وعلى العكس من ذلك يتميز الناقد أولا بالأفكار المتداولة التى يشترك فيها مع كل الأشخاص المتعلمين أو أنصاف المتعلمين ، كفكرة التطور ، ويعدد وتنوع العلوم التى يتعين عليه أن يعرف قليلا عنها . عليه أن يعرفها ، لا لكى يتولى عن أصحابها مهمتهم ، وإنما لكى يتعاون – وأيضا لكى يعرف أين يقف . فنحن نحتاج إلى كثير من المعرفة العامة لكى نرى حدود جهلنا الخاص .

والآن ، فعلى الرغم من أن سانت – بوف لم يكن يملك المعدات التى نتوقع توافرها فى معاصرينا ، فقد كان يملك قدرا كبيرا من المنهج – وكذلك ، على نحو مميز ، الحالة الذهنية – الناتجة عن مثل هذا المنهج فى مرحلتنا من التاريخ . إن المعرفة بعملية الزمان قد أبهمت الحدود بين الأدب وكل شىء آخر . وأنت إذا قرأت النقاد الأقدم عهدا ، كدريدن ، لوجدت أن مشاكل الأدب كانت مشاكل بسيطة نسبيا . فلدى دريدن ومعاصريه كانت هناك الكلاسيكيات اليونانية والرومانية . وهى بنية صلبة من الأعمال المتقبلة ، وكان هناك معاصروهم ، أى الأدب الانجليزى منذ شكسبير والأدب الفرنسى منذ مالرب ، وقد أنفقوا كثيرا من وقتهم يتناقشون عما إذا كان المحدثون – كما سموا

أنفسهم – يملكون أى فضائل أدبية ، لا يتفوق عليهم فيها الأقدمون . لم يكن تقديرهم الكلاسيكيات معقدا من جراء اهتمامهم بعبادات الثعبان والميسلتو ، أو الموارد المالية لحكومة أثينا . وفيما بين الأقدمين وشكسبير ومالرب لم يكن هناك الكثير الذى يفكر فيه . لقد كانوا حقيقة أكثر إيمانا بأنفسهم منا . ومن المحقق أنهم لم يكونوا قلقين على « المستقبل » . وكثيرا ما يلوح لى أن كل اهتمامنا به – وهو ما اعتاد مستر شو ومستر ولز أن يستمتعا به – إنما هو رمز لتشاؤمية عميقة . فنحن لا نكاد نجد وقتا للاستمتاع بما يكتب الآن ، لأننا شديد والانشغال بنوعية ما قد يكتب بعد خمسين عاما من الآن . وحتى الفصل الذى عقده مستر ريد عن « الشعر الحديث » يلوح مشغولا بأحجية ما سيكونه الشعر قدر انشغاله بأحجية ما هو عليه . وهذا النوع من الشك ، فيما يلوح لى ، مواصلة لشك سانت – بوف وريتان . لقد كتب سانت – بوف كتابا من سبعة أجزاء عن تلك الحركة الدينية الفرنسية المرموقة فى القرن السابع عشر والمعروفة باسم «بورروبال» Port Royal وعن تلك المجموعة المرموقة من رجال الدين ، الذين كان أشهرهم باسكال . وكتابه آية فى ذلك الموضوع . إنه لا ينتهى إلى نتيجة ، وإنما ينتهى بهذه الكلمات : « إن من عنى بأن يعرف هدفه ، وانهمك طموحه فى الامساك به ، وكان كبرياؤه أشد ما يكون انتباها لتصويره – كم يشعر بأنه لا حول له ، وأنه لم يبلغ من هدفه شيئا ، وذلك عندما يشعر – إذ يراه وقد تم تقريبا ، وحصل على النتيجة – بأن نشوته تغوص ، وأن الضعف والتوتر الحتمى يغمرانه ، فيدرك بدوره أنه هو أيضا وهم سابح ، فى قلب التدفق الوهمى اللانهائى ! » . لقد كان سانت – بوف ناقدا حديثا لهذا السبب : إنه كان رجلا ذا حب استطلاع لا يهدأ عن الحياة والمجتمع والحضارة وكل المشكلات التى تثيرها دراسة التاريخ . لقد درس هذه الأشياء من خلال الأدب ، لأن الأدب كان مركز اهتماماته ، ولم يفقد قط حساسيته الأدبية فى فحصه للمشكلات الممتدة إلى ما وراء الأدب . ولكنه كان مؤرخا ، وعالم اجتماع (بأحسن معانى هذه الكلمة) وأخلاقيا . إنه ناقد حديث نموذجى من حيث أنه وجد ذاته ملزما بأن يتدبر المشاكل الأكبر والأكثر إظلاما ، والتى تكمن – فى العالم الحديث – وراء مشكلات الأدب النوعية .

لم يتمثل نقد الأدب ، بحال من الأحوال ، فى شئ آخر ، كما تمثلت السيمياء فى علم الكيمياء . قلب الموضوع ما زال قائما هناك ، رغم أن تشعباته لا نهاية لها ، وأن مهمة الناقد صعبة بالتأكيد . غير أنه ما زالت هناك تفرقة مشروعة ينبغى إقامتها بين أولئك النقاد المحدثين الذين يجعلون من الأدب بديلا لفلسفة ولاهوت معينين ، وبذلك

يذيعون - بشكل معكوس - إنجيل الفن للفن القديم ، وأولئك الذين يحاولون إبقاء الفروق واضحة ، على حين يسلمون بأن دراسة الواحد تؤدى إلى دراسة الآخر ، وأن امتلاك معايير أدبية واضحة لابد أن يتضمن امتلاك معايير خلقية واضحة . والمحاولات المتنوعة للعثور على المسلمات الأساسية وراء كل من الأدب الجيد والحياة الطيبة ، إنما هى من بين أكثر « تجارب » النقد فى عصرنا تشويقا .

إن أهم هذه المحاولات ، حتى الآن ، هى ما يدعى بالمذهب الإنسانى والذى يدين بأصله أساسا للأستاذ بابيت من هارفرد . ومستر بابيت - الذى يعد واحدا من أعلم رجال عصرنا - هو ، إلى حد ما ، تلميذ لسانت - بوف . وليس هناك شخص حى يعرف على نحو حميم (من بين أشياء أخرى) تاريخ النقد الأدبى بأكمله مثله وقد كان نقد الأدب ، فى كتاباته ، وسيلة لنقد كل جانب من جوانب المجتمع الحديث . إنه دارس ذو تعليم كلاسيكى وأذواق كلاسيكية . وهو حاد الوعى بالحقيقة الماثلة فى أن نقاط ضعف الأدب الحديث إنما هى أعراض لنقاط ضعف المدنية الحديثة ، وقد وطن نفسه - بقدر عظيم من الصبر والمثابرة - على تحليل نقاط الضعف هذه . ويمكننا أن نقرأ النتائج التى توصل إليها فى أحدث كتابين له : روسو والرومانتيكية - وهو حديث ونظرية عن تدهور الذوق منذ مطلع القرن الثامن عشر - وكتاب أوسع مدى ، هو «الديمقراطية والزعامة» وهو ، كأخلاقى وأنجلو - ساكسونى ، أقرب - من إحدى الجهات إلى ماثيو أرنولد منه إلى سانت - بوف فاتجاه « صاحب المذهب الإنسانى» فى فرنسا أجنح إلى التشخيص ، دون وصف علاج انظر كتابين حديثين من النقد الأدبى والاجتماعى اللامع لمسيو جوليان بندا : « بلفجور » Belph égor و « خيانة الكتاب » La Trahison des clercs أما الأنجلو - ساكسونى فيجد أنه مما لا يطاق أن يشخص مرضا دون أن يصف له دواء . ومستر بابيت - كأرنولد وسانت - بوف - يجد أن اضمحلال العقيدة الدينية قد ألحق بالمجتمع ضررا خطيرا ، وهو - كأرنولد وسانت - بوف يرفض أن يقبل علاج العودة إلى العقيدة الدينية ثم هو - كأرنولد وعلى خلاف سانت - بوف - يقترح علاجا آخر : نظرية من الأخلاقيات الوضعية ، تقوم على التجربة الإنسانية ، وعلى حاجات وقدرات الإنسان كإنسان ، دون رجوع إلى الوحى أو إلى سلطة أو عون فوق الطبيعة .

ولست أنوى ، فى هذا الحديث الوجيز ، أن أناقش مساهمة مستربابيت الإيجابية ، أو النقاط التى أتفق فيها معه أو أختلف ، وكل ما أريده هو أن أوجه الانتباه إلى حركة بالغة الأهمية هى أساسا - أو عند بدايتها - حركة فى نطاق النقد الأدبى ، وسنسمع عنها الكثير فيما بعد . وهى ذات دلالة لأنها تبين أن الناقد الأدبى الحديث ينبغى أن

يكون « مجريا » خارج ما قد تعده ، فى بداية الأمر ، مجاله الخاص ، ولأنها دليل على أنه لا توجد اليوم مشكلة أدبية لا تفضى بنا ، على نحو لا يقاوم ، إلى مشاكل أكبر . وثمة ضعف ، أو بالأحرى خطر ، فى النقد الأدبى الذى يدرك الاتصال المستمر بين القضايا الأدبية والقضايا العامة ، أود أن أوضحه ، وإلا رأيتموه بأنفسكم وعلقتم عليه أكثر مما ينبغي من الأهمية . ويتمثل الخطر فى أنه عندما يمسك الناقد بهذه المشكلات الخلقية الحيوية ، التى تنبع من النقد الأدبى ، فقد يفقد حياده ويدع حساسيته تغوص . إنه قد يغدو خادما لعقله وضميره أكثر من اللازم ، وقد يكون نافد الصبر إزاء الأدب المعاصر أكثر من اللازم ، حيث أنه قد أدرجه تحت واحد أو آخر من الأمراض الاجتماعية الحديثة ، وقد يتطلب منه سموا بالأخلاق على الفور ، على حين يجمل بتذوق العبقرية والانجاز أن يحتلا المقام الأول . وهو عندما يرفع من شأن « الكلاسيكية » ويستنكر « الرومانتيكية » يحتمل أن يولد انطباعا بأنه يجمل بنا أن نكتب على نحو ما كان يكتب سوفوكليس أو راسين ، وأن كل شئ معاصر « رومانتيكى » وبالتالى ليس جديرا بأن يتحدث عنه . إنه يجعل شكوكنا تتجه إلى أنه لو قدر لعمل كلاسيكى أصيل عظيم حقيقة أن يكتب اليوم ، لما مال إليه أحد . سيكون ثمة دائما أناس رومانتيكيون يعجبون بالعمل الرومانتيكي ولكننا نتساءل عما إذا كان الكلاسيكيون خليقين ، يقينا ، بأن يتعرفوا على العمل الكلاسيكى ، إذا هو ظهر . غير أن هذه التحفظات لا ينبغى أن تؤدى بنا إلى رفض نظريات صاحب المذهب الإنسانى : وإنما ينبغى فقط أن تؤدى بنا إلى أن نطبقها بأنفسنا .

إن مستر رامون فرنانديز ناقد أصغر سنا استخدم أيضا كلمة صاحب المذهب الإنسانى ، على الرغم من أن مذهبه الإنسانى – الذى توصل إليه مستقلا فى فرنسا – إنما هو من شعبة مختلفة عن تلك التى نشأت فى أمريكا . إن مذهبه الإنسانى يشترك معه فى هذا : إنه أيضا نمو من النقد الأدبى ، وأنه أيضا محاولة للتوصل إلى أخلاقيات وضعية ، على حين يرفض أى دين موحى به ، أو سلطة فوق الطبيعة . وقد ترجم أول مجلد له من المقالات ، وعنوانه « رسائل » إلى الانجليزية . وهو مهم فيما أظن لا لما يحققه – ذلك أنه من المؤكد أن مؤلفه تشوبه عقد كثيرة متداخلة فى الأسلوب ، الذى يربكه قدر كبير من المصطلح الفلسفى والنفسى – قدر ما هو مهم لمحاولته الجديدة . إن مستر فرنانديز أقل موسوعية ، وأقل انشغالا بالماضى . وهو يحدق بثبات فى معاصريه وفى القرن التاسع عشر ، كما أنه أشد تفانيا فى دراسة أفراد معينين ، كمونتينى ، منه فى دراسة المجرى العام للتاريخ الأدبى . وهو ، كأصحاب المذهب الإنسانى من الأمريكان ، يتأمل « الكلاسية » و« الرومانتيكية » ، ولكنه يرغب فى أن

يكون مرنا ، وهو حريص على أن يفرق بين أساسيات الكلاسية (التى يجدها ، على سبيل المثال ، فى جورج اليوت) ونوبات ظهورها فى أى عصر معين . ونظريته إنما هى نظرية لا أفهمها تماما ، ولم تشرح بعد شرحا كاملا ، ومن المحتمل ألا تكون قد نمت بعد نموا كاملا . ولكنه يصور ، بوضوح أصحاب المذهب الإنسانى من الأمريكان ، المنهج التجريبى الجديد فى معالجة المشاكل الأدبية باعتبارها مشاكل أخلاقية ، ومحاولة العثور على مرشد للسلوك من التقريرات الأدبية – وخاصة من أعاظم الروائيين ، وعلى وجه التحديد – لأنه دارس حميم للأدب الانجليزى – من جورج إليوت وجورج ميرديث . (وعلى أية حال ، فإن مقالته عن مارسل بروست ، الروائى الفرنسى ، فى المجلد الذى ذكرته ، انما هى آية لمنهجه المعين) . إنه ، عموما ، أبعد عن عالم الاجتماع وأقرب إلى عالم النفس الفردى . ومن خير مقالاته عن الروائيين ينتهى المرء إلى هذه النتيجة · إننا إذا استبعدنا من النقد الأدبى كل شئ عدا الاعتبارات الأدبية الخالصة ، فلن يكون هناك سوى أقل القليل لكى نتحدث عنه فحسب ، وإنما سنظل – من الناحية الفعلية – بدون حتى تذوق أدبى . وهذا يصدق على تذوقنا لقدامى الكتاب ، ولكنه يصدق ، بشكل أوضح ، على تذوقنا للكتاب المحدثين . ذلك أن عين اتساع الاهتمامات التى فرضت على الناقد الحديث قد فرضت – أو ، على الأقل ، افترضت – من جانب الكاتب التخيلى الحديث . إننا لا نستطيع أن نكتب نقدا أدبيا خالصا عن جورج اليوت ، مثلا ، إلا إذا سلمنا بأنه نقد ناقص جدا : لأنه كما أن اهتمامات المؤلف كانت واسعة ، فكذلك ينبغى أن تكون اهتمامات الناقد .

حاولت أن أبين أن الاتجاه الذى ساد حقبة كاملة حتى اللحظة الراهنة كان يجنح إلى أن يوسع من مدى النقد ويزيد من المتطلبات المطلوبة من الناقد . من الممكن أن نقتفى أثر هذا النمو على ضوء تطور وعى الذات الانسانى ، ولكن هذه مسألة فلسفية عامة تجاوز مدى هذا المقال . وثمة اتجاه تعويضى يواكب هذا الاتجاه . فإذ يتكاثر عدد العلوم ، أى العلوم المؤثرة فى النقد ، نسائل أنفسنا أولا عما إذا كان لا يزال هناك أى مبرر للنقد الأدبى أساسا ، أو ما إذا لم يكن يجمل بنا أن نقنع بترك الموضوع يتمثل فى علوم أدق ، يضم كل منها جانبا من جوانب النقد ، وكما أننا فى تاريخ الفلسفة نجد موضوعات كثيرة تكتنفها ، من حين إلى حين ، الفلسفة ، والرياضيات ، والفيزياء ، وعلم الأحياء ، وعلم النفس ، يلوح أنه لا يكاد يوجد شىء باق نتفلسف عنه . وأظن أن الإجابة واضحة : إنه على قدر ما يكون الأدب أدبا ، يكون ثمة مكان للنقد ، أى على نفس الأساس الذى يقوم عليه الأدب نفسه ، ذلك أنه ما دام الشعر والقصة وما إلى ذلك بسبيل تكتب ، فإن هدفها الأول ينبغى أن يظل دائما ما كانه على الدوام – أن

تمنح لونا فريدا من المتعة ، يكون فيه شئ باق عبر العصور ، مهما تكن تفسيراتنا لتلك المتعة صعبة ومتنوعة وعلى ذلك لا تكون مهمة النقد مقصورة على توسيع حدوده وإنما أيضا على توضيح مركزه ، وإن إلحاح هذه الحاجة الأخيرة ليتزايد مع إلحاح الأولى .
ومنذ مائتى عام خلت ، عندما كان من المسلم به أن المرء يعرف ماهية الأدب ، ولم يكن يعنى ذلك العدد من الأشياء الأخرى التى يلوح الآن دائما أنه صار يعنيها ، كان يمكن استخدام المصطلحات بحرية أكبر ، وبدون احتفال ، دون تعريف دقيق ، أما الآن فإن ثمة حاجة عاجلة إلى تجربة فى النقد من نوع جديد ، تتكون إلى حد كبير من دراسة منطقية ولهجاتية للمصطلحات المستخدمة ، واهتمامى بهذه المشكلات قد تولد جزئيا عن عدم رضاى عن معنى تقريراتى الخاصة فى النقد . وجزئيا عن عدم رضاى عن مصطلحات أصحاب المذهب الإنسانى . فنحن ، فى النقد الأدبى ، نستخدم باستمرار مصطلحات لا نستطيع لها تعريفا ، ونعرف أشياء أخرى بها . نحن نستخدم باستمرار مصطلحات لها مفهوم وما صدق لا يتلاء مان تماما ، ونظريا كان ينبغى أن يتلاء ما ، غير أنه إذا لم يمكن ذلك ، فينبغى العثور على سبيل آخر لمعالجتها ، بحيث نعرف - فى كل لحظة - ما الذى نعنيه .وسأتناول مثالا بالغ البساطة كنت أعالجه أنا نفسى : إمكانية تعريف « الشعر الميتافيزيقى » . ها هنا اصطلاح له تاريخ كامل من المعانى ، حتى الوقت الحاضر ، وينبغى الاعتراف بها جميعا ، وإن كان لا يمكن له أن يعنيها جميعا فى آن واحد . فالاصطلاح يعنى ، من ناحية ، مجموعة معينة من الشعراء الانجليز فى القرن السابع عشر . ومن ناحية أخرى ، ينبغى أن يكون له معنى مفهومى ، وأن يرمز إلى كل فريد من الخصائص المتمثلة فى هؤلاء الشعراء العديدين . والمنهج النقدى المعتاد خليق بأن يعرف ما يعنيه « الشعر الميتافيزيقى » لديك من الناحية المجردة ، وأن تلحق به أكبر عدد تستطيعه من الشعراء ، وتستبعد الباقى . أو أنت تأخذ الشعراء الذين عدوا « ميتافيزيقيين » ، وترى ما الذى يشتركون فيه . والشئ الغريب هو أنك إذ تقوم بعملية الجمع هذه - إذا جاز لنا أن نقول ذلك - بطريقتين مختلفتين ، تحصل على نتيجتين مختلفتين . وثمة مشكلة أكبر فى نفس هذا النوع من التعريف هى مشكلة « الكلاسية » و « الرومانتيكية » . إن كل من يكتب عن هذين التجريدين يعتقد أنه يعرف ما تعنيه الكلمات ، ولكنها من الناحية العقلية تعنى شيئا مختلفا قليلا لكل مراقب ، ولا تعدو أن ترمى إلى أن تعنى نفس الأشياء . وعلى هذا النحو تجد مادة لشجار لا ينتهى ، دون نتيجة ، وهو ما ليس بالأمر المرضى . إن مثل هذه المشكلات تتضمن ، بطبيعة الحال ، كلا من المنطق ونظرية المعرفة وعلم النفس : وربما لم يكن هناك من هو أشد عناية بها من المستر أ . أ . رتشاردز مؤلف « أصول النقد الأدبى » و « النقد التطبيقى » .

وثمة من الأسباب ما يدعو إلى الاعتقاد - فضلا عن التأكيد الواضح والقائل بأن كل جيل ينبغي أن ينقد بنفسه - بأن النقد الأدبي بعيد عن أن يكون قد استنفد ، وأنه لم يكد يبدأ عمله بعد . ومن ناحية أخرى ، فإني أكثر من مجرد شاك في الخرافة القديمة القائلة بأن النقد و « الكتابة الخلاقة » لا يزدهران قط في نفس العصر : فهذا تعميم مستمد من فحص سطحي لبعض العصور الماضية . إن « الكتابة الخلاقة » تستطيع أن تعنى بأمر نفسها ، ومن المحقق أنها لن تزداد جودة إذا نحن قمنا بقمع حب الاستطلاع النقدي . وعلى أية حال ، يلوح لي أن العصر الذي عشنا فيه - من زاوية التضاد الزائف المذكور - « خلاق » أكثر منه « نقديا » . (والخرافة الجارية القائلة بأن عصرنا اسكندري ، منحط ، أو « انجابت عنه الأوهام » إنما هي خرافة موازية : فليس ثمة « عصور انجابت عنها الأوهام » وإنما يوجد فقط أشخاص انجابت عنهم الأوهام ، وعصرنا لا يقل وهما عن أي عصر آخر) . والأحرى أن عصرنا كان مفتقرا إلى الروح النقدية ، وذلك جزئيا لأسباب اقتصادية . لقد كان « الناقد » أساسا هو المراجع ، أي الهاوي المتعجل عبد الأجر . وإني لعلى نكر من الخطر المتمثل في أن أنماط النقد ، التي أنا مهتم بها ، قد تغدو مهنية وفنية أكثر مما ينبغي . إن ما آمل فيه إنما هو تعاون نقاد ، ذوي تدريب خاص ، متنوع ، وربما جمع وفرز مساهماتهم بواسطة رجال لا يكونون متخصصين ولا هواة .

الشعر والدعاية

(١٩٣٠)

(نشرت فى مجلة «ذا بوكمان» ٧٠ – ٦ (فبراير ١٩٣٠) ص ٥٩٥ – ٦٠٢ . أعيد طبعها فى كتاب « الرأى الأدبى فى أمريكا » ، تحرير مورتون داون زابل ، جـ ١ ، هاربر ، نيويورك ، ١٩٦٢)

إن النص الذى تقوم عليه هذه المقالة مأخوذ من كتاب هوايتهد « العلم والعالم الحديث » ص ١٢٧ :

« إن أدب القرن التاسع عشر ، وخاصة أدبه الشعرى فى انجلترا ، شاهد على التنافر بين الحدوس الجمالية للنوع الإنسانى وآلية العلم . إن شلى يضع أمامنا ، على نحو حى ، روغان موضوعات الحس الأبدية إذ تطارد التغير الذى يصيب بعدواه ما تحتها من كائنات عضوية . ووردزورث هو شاعر الطبيعة باعتبارها ميدان الباقيات الدائمة التى تحمل ، فى ذاتها ، رسالة عظيمة الدلالة ، والموضوعات الأبدية أيضا ماثلة أمامه :

« النور الذى لم يكن قط ، لا على البر ولا على البحر » .

وإن كلا من شلى ووردزورث ليشهد على نحو مؤكد بأن الطبيعة لا يمكن أن تنفصل عن قيمتها الجمالية ، وأن هذه القيم تنبع من تراكم الحضور المتأمل للكل ، بمعنى من المعانى ، فى أجزائه المتعددة ، وعلى ذلك نحصل من الشعراء على العقيدة القائلة بأن فلسفة الطبيعة لابد أن تعنى على الأقل بهذه الأفكار الست : التغير ، القيمة ، الموضوعات الأبدية ، البقاء ، الكائن العضوى ، التخلل » .

بهذا ينتهى كلام الأستاذ هوايتهد . والآن فلابد لى من أن أصرح بوضوح ، بادئ ذى بدء ، على أن ما أنا مُزْمِعٌ قوله لا صلة له بهذا الكتاب ككل ، ولا بنظرية السيد هوايتهد ككل ، فأنا لا أقيم هنا أو أحكم على نظريته أو منهجه أو نتائجه . وإنما أنا معنى فقط بهذا الفصل الواحد المسمى « الرجع الرومانسى » . ومعنى فقط بهذه القطعة الواحدة فى ذلك الفصل . وعلى ذلك فإنى معنى فقط بمسألتين محددتين : أيمكن إيراد الشعر لإثبات أى شىء ؟ وإلى أى مدى يمكن إيراده لتمثيل أى شىء ؟

يلوح لى أن السيد هوايتهد يدعو هنا شلى وورد زورث لإثبات شئ متصل بما يدعوه « فلسفة الطبيعة » ، أو هذا هو ما يلوح لى معنى كلماته « وعلى ذلك نحصل من الشعراء على العقيدة القائلة بأن » ، وحتى إذا لم يكن الكاتب يعنى ذلك ، فهو ، على الأقل ، لابد أن يكون الكثير من قرائه قد ظنوا أنه يعنيه .

وعندما يستخدم عالم وفيلسوف على مثل هذا القدر من التبريز الشعر على هذا النحو ، فسيتابعه أناس كثيرون معتقدين أن أى شخص يفهم المنطق الرمزى لابد يقينا أن يفهم أى شئ فى مثل بساطة الشعر . ومن المحقق أنه ينبغى علىّ القول بأن السيد هوايتهد ، فى القسم الأول من كتابه ، يعدنا للموافقة على أى استخدام للأدب قد يقع عليه اختياره . فمعرفته وتذوقه للتاريخ من العظمة ، وملخصاته ومراجعاته للعمليات والفترات التاريخية من البراعة ، وإلماعاته من التوفيق ، إلى الحد الذى يسحرنا معه بحيث نوافق . ومع ذلك أعتقد أن القطعة التى قرأتها لتوى هراء ، وهراء خطر .

انظر أولا كيف أنه من المهم أن : « نحصل من الشعراء على العقيدة القائلة بأن فلسفة الطبيعة لابد أن تعنى على الأقل بهذه الأفكار الست : التغير ، القيمة ، الموضوعات الأبدية ، البقاء ، الكائن العضوى ، التخلل » .

ثمة ، بادىء ذى بدء ، خطوتان فى خفة يد هوايتهد . فهو قد أورد وناقش عموما شاعرين من حقبة واحدة ، هما شلى ووردزورث – وعلى ذلك يغدو هذان الاثنان هما « الشعراء » فهل يستطيع أى مبتدىء فى البحث العلمى أن يقدم أكمل من هذا المثال للاستقراء الناقص ؟ ثم هو يقول إن الشعراء يبينون أن فلسفة الطبيعة لابد أن تعنى على الأقل بالمفهومات الستة التى ذكرها .

ولنتناول الجملة الأولى : « إن أدب القرن التاسع عشر ، وخاصة أدبه الشعرى فى انجلترا ، شاهد على التنافر بين الحدوس الجمالية للنوع الإنسانى وآلية العلم » .

من المحقق أن من الطيش دعوة الشعر الإنجليزى فى القرن التاسع عشر بأكمله إلى أن يشهد على مثل هذا التعميم ، وليس معنى الجملة بالواضح . فهى قد تعنى أن الشعراء الإنجليز العظماء كانوا جميعا على ذكر من هذا التنافر بين الحدوس والآلية . قد يصدق التقرير ، بهذه الصورة ، على مؤلف قصيدة « فى الذكرى » : ولكن إلى أى مدى تراه يصدق على براوننج أو سوينبرن ؟ وعلى قدر ما يصدق ، فإلى أى مدى تراه ذا دلالة على نظرة كل منهما إلى الحياة ؟ غير أنه ربما كان السيد هوايتهد لا يعدو أن

يعنى أن الشعراء بتأكيدهم واقعية القيم إنما ينكرون ضمنا كفاية الفلسفات الآلية . غير أن التقرير بهذه الصورة ، يصير أشمل مما ينبغى ، لأنه ينطبق على جميع الفنانين فى كل العصور حيث إنهم جميعا قد أكدوا صحة الحدوس الجمالية . وفى القضية اصطلاحان ينبغى فحصهما : « الحدوس الجمالية » و « آلية العلم » ، وينبغى علينا بعد ذلك أن نرى على أى نحو يمكن أن يكون ثمة تنافر بين مصطلحين على مثل هذا القدر من التباين .

إن المخلوق القديم المسكين « الفلسفة الآلية » أو « المادية » قد دحضه فى عصرنا تمام الدحض أصدقاؤه القدامى . العلماء ، ولا يتلقى عطفا من أى إنسان ، سوى قلة من اللاهوتيين الليبراليين . وبديهى أنه ليس مرادفا لـ « آلية العلم » . فهذا الأخير لا يعدو ، بمعناه الدقيق ، أن يكون بنية النظرية الفيزيائية قبل أينشتاين وقبل رذرفورد ، وقد رفضها علماء الطبيعة ، إن قليلا أو كثيرا ، على أساس أنها لا تفسر كل الوقائع — وليس على الأساس المشكوك فيه والقائل بأنها تجرح الحدوس الشعرية . إن آلية العلم ليست مرادفة لفلسفة قائمة على ذلك العلم ، تؤكد أن علم الطبيعة يستطيع أن يفسر الكون بأكمله ، وأن ما لا سبيل لتفسيره على هذا النحو غير جدير بالاهتمام . ولكنى أجد نفسى ، على أية حال ، فى موقف غريب يلزمنى بالدفاع عن « آلية العلم » الذى ليس صديقا لى ، فى مواجهة عالم مبرز .

أتراه ينبغى علينا أن نفترض أن الفلسفة الآلية معادية أساسا لحدوس النوع الانسانى الجمالية ؟ من المحقق أن هذا الرأى باعث على الدهشة ، حيث إن بعض أعمال الفن الأدبى تلوح قائمة عليها . ففلسفة روايات توماس هاردى ، كما نجدها ، تلوح قائمة على آلية العلم ، وإنى لإخالها فلسفة بالغة السوء بالتأكيد ، وأظن أن عمل هاردى كان خليقا بأن يجىء أفضل ، لو أنه كان يعتنق فلسفة أفضل ، أو لا يعتنق أى فلسفة البتة ، ولكن ها هى ذى المسألة   ألم يستغل الجبرية فى استخلاص قيمه الجمالية من تأمل عالم لا تهم فيه القيم الجمالية ؟ وثمة شاعر أهم من هاردى هو لوكريتيوس   فنحن لا نستطيع أن ننكر « الحدوس الجمالية » على لوكريتيوس   لقد كان عالمه آليا بما فيه الكفاية ، إن أردنا الحق . ولأنه كان كذلك ، حصل منه لوكريتوس على القيم الانفعالية المحددة التى حصل عليها . وعلى ذلك فقد يكون لنا أن نقر بأن ثمة تنافرا بين آلية العلم وبعض الحدوس الجمالية ، غير أنه يتعين علينا فى هذه الحالة أن نقول إن كل فلسفة تتنافر مع بعض الحدوس . إن فلسفة الأستاذ إدنجتون الجديدة ، على سبيل المثال ، تتنافر مع بعض حدوس جميع المسيحيين ، خلا أعضاء جمعية الأصدقاء . وفلسفة دانتى ليست بالأرض المثلى التى تبنى منها حدوس وردزورث .

وحتى الآن لم أناقش مصطلح « الحدوس الجمالية » غير أن هذا المصطلح محفوف بالإبهام والغموض . وأظن أن السيد هوايتهد يعني به تلك الحدوس الشائعة ، إن قليلا أو كثيرا ، بين النوع الإنساني ، والتي يكون الفنان أرهف متلق لها ، وبدونها لا تكون أمامه مادة لفن عظيم . غير أنه مهما يكن من شأن تحريفنا للمصطلح ، فإن ثمة هوة – وأظنها هوة لا سبيل لاجتيازها – بين حدوس الشعراء ، من حيث هي كذلك ، وأي فلسفة محددة ، أو حتى أي اتجاه فلسفي ، أكثر من سواه . من المحقق أن وجود الفن يتضمن واقعية القيم ، ولكن ذلك لا يفضي بنا إلى أي مكان ، ومن المحقق أنه لا يومئ إلى أي نظرية فلسفية في القيمة .

ولئن ظللت أفحص كل جملة ، فسيدب إلي الملل سريعا ، ولهذا أنتقل إلى آخر جملة : « وعلى ذلك نحصل من الشعراء على العقيدة القائلة بأن فلسفة الطبيعة لابد أن تعنى على الأقل بهذه الأفكار الست : التغير ، القيمة ، الموضوعات الأبدية ، البقاء ، الكائن العضوي ، التخلل . » .

والسؤال هو : إذا كنا نحصل من الشعراء على كل هذا ، فمن أين حصل الشعراء عليه ؟ خذ التغير والبقاء اللذين يشعر السيد هوايتهد أنه مدين بهما لشلي كل هذا الدين . لقد حصل عليهما شلي – فيما أشك – من المكان الذي حصل عليهما منه كل شخص آخر ، في نهاية المطاف ، أي أفلاطون . وواقعية الموضوعات الأبدية تلوح لي أقرب إلى أفلاطون منها إلى أن تكون اكتشافا لشلي ، أو كل الشعراء الرومانسيين مجتمعين . لست أنكر احتمال أنه قد كان لشلي حدس جديد بهذه الأشياء ، ولكن أفلاطون هو الذي توصل إليها أولا . ومن الأمور البالغة الصعوبة أيضا أن نحدد موضع هذه الحدوس . فلا بد أنه كان لشلي حدس جمالي بأنه ليس ثمة إله ، وأن الدين المسيحي كذبة بشعة ، لأنه ما كان ليمكنه أن يتوصل إلى مثل هذا الاعتقاد الحار في الموضوع على أساس من الاستدلال وحده ، (وبديهي أنه من الممكن أن يكون قد قرأ روسو أو فولتير أو حتى جودوين) وحتى إذا حصلنا على العقيدة موضوع النقاش من الشعراء ، فما كانت بنا حاجة إلى الذهاب إلى الشعراء كي نحصل عليها . وإنني أتساءل بصورة عارضة عما إذا كان مفهوم « الكائن العضوي » أساسيا لفلسفة الطبيعة ، على نحو ما يظنه السيد هوايتهد . إننا قد نعثر على اصطلاح أفضل ، يوما ما ، أو حتى نعود إلى أرسطو الذي لم تكن معرفته بما يمثله هذا الاصطلاح أقل من معرفة أي شخص آخر .

وأظن أن السيد هوايتهد ، على أحسن تقدير ، يخلط بين قدرة الشعر على الإقناع ، وبراهين الصدق . إنه ينقل إلى الشعر ، كعالم ، ذلك التصديق الذي يقال إن أجيالا سابقة ، بما في ذلك الشعراء قد خلعته على العلم .

إن الأستاذ هوايتهد بمثابة تحذير من أن المرء قد يكون واحدا من أعظم أصحاب المنطق الصورى الأحياء ، ومع ذلك يكون عديم الحول تماما فى ميدان لا علم له به . وما كنت ، على أية حال ، لأكرس هذه المساحة ، لا لشىء سوى المتعة الفظة المتمثلة فى مهاجمة رجل مشهور ، وإنما لأنى أعتقد أن نظرية الشعر الكامنة فى فصل هوايتهد نظرية خطرة ، لأننا نستطيع أن نثبت بها ، متى اخترنا أمثلتنا بحصافة ، أى شىء تقريبا نريد إثباته . وأعتقد أيضا - وهذه نقطة متصلة بالموضوع ، وإن كنت لا أستطيع أن أعالجها هنا - أن السيد هوايتهد يخطئ ، لأنه يجهل اللاهوت ، كما يخطىء لأنه لم يفكر فى الشعر بجدية كافية .

والآن فإن من بين الأشخاص الذين فكروا فى الشعر مباشرة - ومن المؤكد أن بعضهم يدين بالكثير للسيد هوايتهد والسيد رسل من ناحية التدريب على المنطق - قد نبع حديثا رأيان شائقان . أحدهما هو رأى السيد مونتجومرى بلجيون فى فصل من كتابه الحديث : « فلسفتنا الراهنة فى الحياة » . تذهب نظريته إلى أن الفنان الأدبى - فهو ليس معنيا بسائر الفنون - إنما هو ما يدعوه « داعية لا مسئول » بمعنى أن كل فنان يصطنع نظرة أو نظرية فى الحياة ، وقد يكون اختياره - إن قليلا أو كثيرا - مبررا أو من قبيل النزوة ، قد يكون ، إن قليلا أو كثيرا ، صائبا ، وقد يكون صادقا أو زائفا : غير أنه يتصادف أن يكون هو الرأى الملائم له ، وهو يستخدمه كمادة لفنه الأدبى . فتأثير العمل الفنى الأدبى يجنح دائما إلى أن يغرى القارئ بتقبل تلك النظرة أو النظرية ، ويكون هذا الإغراء مضمرا على الدوام ، بمعنى أن القارىء يوجه دائما إلى الإيمان بشىء ما ، وأن هذه الموافقة تخديرية - ففن التقديم يغرى القارىء . وحتى إذا كان ما أدى به إلى الإيمان به أمرا صائبا ، فإنه يكون قد ضلل إذ جعل مؤمنا به . وهذه النظرية - كما ترى - أقرب إلى أن تكون محزنة ، وبعيدة عن أن تشبه نظرية أفلاطون الذى طرد الشعراء من جمهوريته المثالية ، غير أنها لا هى بالمغرية فى الخيال ، ولا بالتى يسهل تنحيتها .

والنظرية الأخرى هى نظرية السيد أ . أ . ريتشاردز ، كما عبر عنها على وجه الخصوص فى كتابه الحديث « النقد التطبيقى » . يرى السيد ريتشاردز أنه على حين قد يكون من اللازم للشاعر أن يؤمن بشىء ما ، كى يكتب شعره - وإن كان يميل إلى الظن بأن الشاعر خليق بأن يمضى خطوة أبعد إذا هو لم يؤمن بشىء - فإن القارىء المثالى يتذوق الشعر وهو فى حالة ذهنية ليست بالاعتقاد وإنما هى - بالأحرى - تعليق مؤقت للإنكار . فالناقد الأول - كما ترى - خليق بأن يقول إنك ستقدر دانتى تقديرا أعلى ، إذا كنت كاثوليكيا - أو مناوية - إنك إذا سحرت بشعر دانتى ، فمن المحتمل

أن تصير كاثوليكيا . بينما السيد ريتشاردز - على ما أظن - خليق أن يقول إنه كلما ازدادت معرفتك بما كان دانتى يؤمن به ، أو ، على نحو أدق ، كلما ازدادت معرفتك بفلسفة الحياة التى تقوم عليها قصيدة دانتى - ضاربين صفحا عن مسألة ما إذا كان دانتى نفسه يؤمن بها أو كيف - كان ذلك أفضل : غير أنك عندما تكون مستمتعا بقصيدة دانتى إلى أقصى حد كشعر فإنه لا يمكن القول بأنك تؤمن أو تشك أو تنكر فلسفتها المدرسية . وهكذا يجمل بك أن تكون قادرا على أن تتذوق ، كأدب ، كل الأدب ، مهما يكن مكانه أو جنسه أو زمانه .

وليست هاتان النظريتان متضادتين إلى الحد الذى تبدوان عليه لأول وهلة . فالسيد بلجيون أشد اهتماما بما يحدث فعلا ، ويقول إنك - سواء أدركت ذلك أو لم تدركه - تجنح إلى الإيمان وإلى أن تتأثر بأى كاتب تعجبك صورة التعبير عنده . أما السيد ريتشاردز فأقل اهتماما بالقارىء الفعلى منه بالقارىء المثالى : إنه يقول - من الناحية الفعلية - إن هذا قد يحدث ، غير أنه على قدر ما يحدث يكون رجعك مشوبا ، ويجمل بك ألا تتأثر على هذا النحو ، فمن الممكن ومن الصواب أن تستمتع بالشعر كشعر ، وأنت لا تعدو أن تستخدم فى قراءتك فلسفة المؤلف ، كما كان المؤلف ، لا شعوريا ، يستخدم تلك الفلسفة لكى يكتب الشعر .

وفى ملحوظة تذيل مقالة حديثة نشرتها عن دانتى قمت بمحاولة أولى لنقد كل من هذين الرأيين ، وللعثور على طريق للتوسط بين الحقيقة الكامنة فى كليهما . وهأنذا الآن أقوم بمحاولة جديدة .

إننا نجد ، بادىء ذى بدء، أنه ما من فن - وعلى وجه التحديد ، وخاصة ، ما من فن أدبى - يمكن أن يوجد فى فراغ . فنحن من الناحية العملية مخلوقات ذات اهتمامات متنوعة ، ولا يوجد فى الكثير من اهتماماتنا العادية اتساق واضح . اقرأ ، على سبيل المثال ، المعلومات التى أدلت بها الشخصيات المذكورة فى كتاب «من هم ؟ » والتى تنازلت بأن تملأ خانة الاستمارة الخاصة بـ « وسائل الترويح عن النفس » . ليست هناك صلة واضحة ، إذا ولفنا عينة ، بين تربية القطط الفارسية الفائزة والاشتراك فى مسابقات اليخوت المصغرة . إن هذا حد متطرف من السلم . ولكننا - من ناحية أخرى - نجنح - فيما أثق - إلى التوحيد بين اهتماماتنا . فافتراض أن أى امرىء لا يميل إلا إلى أحسن شعر ، وأنه يميل إلى كل الشعر الجيد بدرجة متساوية ، وأنه يميل إلى كل شعر يليه فى الجودة كما ينبغى أن يمال إلى شعر تال له فى الجودة ، وهكذا ، إلى أن يمقت كل الشعر الردىء بدرجة متساوية ، إنما هو افتراض ليس إلا .

فلست إخال أنه قد كان هناك فى يوم من الأيام ، أو أنه سيكون ، ناقد لأى فن ، يكون تذوقه ملكة منفصلة ، حصيفة تماما ومنفصلة كلية عن اهتماماته الأخرى وأهوائه الخاصة . ولئن وجد ، أو كان موجودا ، أو سيوجد ، فإنه يكون قد كان ، أو هو ، أو سيكون شخصا مملا ليس لديه البتة ما يقال . ومع ذلك نجد ، من ناحية أخرى ، أنه ليس ثمة محلل أسوأ ، ولا ناقد أعقم ، من ذلك الذى رفض كل معايير موضوعية لكى يروى لنا أرجاعه الخاصة . إن « الرحلة بين الآيات الفنية » هى ، فيما أعتقد ، العبارة التى استخدمها أناتول فرانس فى وصف نقده الخاص ، مضمرا بذلك أنه لا يعدو أن يكون سجلا لمشاعره الخاصة – ومع ذلك فإن فى العبارة ذاتها إقرارا بأن الآيات الفنية كانت موجودة كآيات فنية ، وذلك قبل أن تبدأ الرحلة .

غير أن هذه المفارقة الظاهرة – هذه الحاجة إلى التصويب إلى شيء كى نفعل شيئا غيره – وهذا الإنجيل الواضح للنفاق ، أو خداع الذات ، صائب لأنه يرتكز على طبيعة النفس الإنسانية ، يجسد حاجتها وتوقها إلى الكمال والوحدة . فنحن نجنح ، فيما أظن ، إلى تنظيم أذواقنا فى مختلف الفنون على شكل كل ، ونرمى فى النهاية إلى نظرية فى الحياة أو نظرة إلى الحياة ، وعلى قدر ما نكون واعين نرمى إلى أن ننتهى باستمتاعنا بالفنون إلى فلسفة ، وبفلسفتنا إلى دين – على نحو نجد معه أن ما هو شخصى وخاص بالذات يندمج ويكتمل بما هو لا شخصى وعام . إنه لا يلغى وإنما يثرى ويتسع وينمو ويقترب أكثر من ذاته بكونه شيئا غير ذاته

ليس هناك ، فى رأيى ، متذوق واحد للشعر ، وإنما سلسلة من المتذوقين . ومن أخطاء النظرية النقدية – فيما أظن – أن نتصور شاعرا واحدا مفترضا من ناحية ، وقارئا واحدا مفترضا من ناحية أخرى   على أن ذلك ربما كان خطأ أقل خطورة من ألا تكون لدينا فروض أساسا . والنقطة التى أريد التعبير عنها هى أن الدوافع المشروعة للشاعر ، وكذلك الاستجابات المشروعة للقارىء ، تتفاوت إلى حد كبير ، وإن كان ثمة ترتيب ممكن لهذه التنوعات . وفى سلسلتى ، دعونا نضع السيد بلجيون عند أحد أطراف السلم ، والسيد ريتشاردز عند الطرف الآخر . فأحد الحدين هو أن تميل إلى الشعر لا لشيء إلا لما يقوله : أى أن تميل إليه لا لشيء إلا لأنه ينطق بمعتقداتك الخاصة أو تحيزاتك – ومعنى هذا ، بطبيعة الحال ، ألا تكترث البتة لـ « شعر » الشعر . والحد الآخر هو أن تميل إلى الشعر لأن الشاعر قد عالج مادته إلى أن صارت فنا كاملا ، ومعنى هذا ألا نكترث للمادة وأن نعزل استمتاعنا بالشعر عن الحياة . إن الحد الأول ليس استمتاعا بالشعر البتة ، والحد الآخر استمتاع بتجريد لا نعدو أن ندعوه شعرا . غير أنه ، بين هذين الحدين ، تقع سلسلة متصلة من التذوقات ، لكل منها صحته المحدودة .

وصحة هذه السلسة من التنوقات إنما يؤكدها فحصنا لدوافع مختلف الشعراء . بوسعنا ، تسهيلا للأمور ، أن نقابل بين ثلاثة أنماط مختلفة . فهناك الشاعر الفلسفي ، مثل لوكريتيوس ودانتي ، الذى يتقبل إحدى فلسفات الحياة - إذا جاز لنا أن نقول ذلك - مقدما ويقيم قصيدته على فكرة واحدة . وهناك الشاعر - مثل شكسبير أو ربما سوفوكليس - الذى يتقبل الأفكار الجارية ويستخدمها ، ولكن مسألة الاعتقاد تكون فى عمله أشد إرباكا وروغانا . وأخيرا فهناك نمط آخر - يمكن أن نعد جوته نموذجا له - لا هو بالذى يتقبل تماما نظرة معينة إلى الكل ، ولا هو بالذى لا يعدو أن ينظر إلى وجهات النظر فى الحياة لكى يصنع منها شعرا ، وإنما يجمع فى ذاته ، إن قليلا أو كثيرا ، بين وظيفتى الفيلسوف والشاعر - أو ربما ذكرنا بليك ، فهؤلاء شعراء لهم أفكارهم الخاصة ، وهم يؤمنون بها على نحو مؤكد .

وبعض الشعراء من نمط مختلط إلى الحد الذى يتعذر علينا معه أن نعرف إلى أى مدى يكتبون شعرهم بدافع مما يؤمنون به ، وإلى أى مدى لا يؤمنون بالشىء إلا أنهم يستطيعون أن يصنعوا منه شعرا . ولئن كنت على حق فى السماح للشاعر الحق بهذه السلسلة من الدوافع الممكنة (وبسلسلة مماثلة لقارىء الشعر الحق) فإن نظريات السيد بلجيون والسيد ريتشاردز ينبغى أن تعدل تعديلا كبيرا ذلك أن « الدعاية اللامسئولة » تكون أحيانا أقل اتساما باللامسئولية ، وأحيانا أقل اتساما بطابع الدعاية . إن لوكريتيوس ، ودانتي ، على سبيل المثال ، هما ما يدعوه السيد بلجيون بالدعاة ، يقينا ، غير أنهما داعيتان واعيان ومسئولان ، على نحو خاص وحسبك أن تقرأ ما يقوله دانتي فى « الوليمة » Convivio وفى رسالته إلى كان - جراند لكى تفهم الهدف الذى كان يتغياه .

كان ملتون أيضا داعية متعمدا غير أنه ينبغى علينا أن نسلم هنا بوجود اختلاف آخر . إن فلسفتى لوكريتيوس ودانتي - مهما يكن من اختلاف إحداهما عن الأخرى - ما زالتا قادرتين على التأثير فى الإنسانية . ولكنى لا أستطيع أن أتخيل أى قارىء اليوم يتأثر بملتون فى آرائه اللاهوتية . وعلة ذلك ، فيما أظن ، هى أن كلا من لوكريتيوس ودانتي يلخصان فى شعر عظيم ويعيدان تقرير رأيين مركزيين فى تاريخ عقلية الرجل الغربى ، على حين لا يعدو ملتون ، فى شعره العظيم ، أن يعيد تقرير رأى كان إلى حد كبير من ابتكاره الخاص ، أو توليفه الخاص ، ويمثل هرطقة متطرفة ، أحييت فى ذهنه هو . وفى ملتون يسهل كثيرا فصل عظمة الشعر عن المفكر - مهما يكن من جديته - الكامن وراء ذلك الشعر . وعلى ذلك فإن ملتون أقرب إلى الإدراك من وجهة نظر رتشاردز ، لأننا حين نقرأ ملتون ننتشى- فيما أظن - بشعره الفخيم دون

أن نجد ما يغرينا بالإيمان بفلسفته أو لاهوته . وعلى ذلك فإننا حين نبحث ما إذا كان الفنان الأدبي داعية لا مسئولا أو لم يكن ، يتعين علينا أن ندخل في الاعتبار كلا من تنوعات الابتكار وتنوعات التأثير عبر الزمن . وأشعر بأنه ربما كان للتون ، في فترة من الفترات ، مثل هذا التأثير القوي الذي أشعر بأنه يمكن أن يكون للوكريتيوس ودانتي في أي وقت – ولكني لا أعتقد أن له هذا التأثير الآن . عموما نجد أن عنصر الدعاية ، في التأثير الفعلي لأي قطعة من الكتابة علينا ، يعتمد إما على دوام العقيدة أو على قربها منا زمنيا . ذلك أن تأثير كتاب من نوع « طريق كل البشر » في الجيل التالي لبتلر مباشرة ، كان – فيما أثق – هو التأثير الذي يريده إلى حد كبير ، أما تأثيره في الجيل التالي فلم يكن التأثير نفسه البتة .

وربما استنتجتم أنه يتعين علينا الانتهاء إلى أنه من المتعذر أن نستمتع (أو نحكم على) العمل الفني من حيث هو كذلك إلا بعد أن ينقضي وقت كاف لجعل عقائده أمراً عفى عليه الزمن : بحيث لا نعدو أن نفحصها ونتقبلها ، كما يريدنا السيد ريتشاردز أن نفعل : بمعنى أن ننتظر مائة عام ، حتى نعرف مدى جودة أي قطعة من الأدب . وثمة أسباب كثيرة تجعل هذا الحل البسيط غير مجد ، من بينها أنه عندما يكون أحد الكتاب شديد البعد عنا ، من حيث الزمان أو السلالة ، إلى الحد الذي لا نعرف معه شيئا عن مادته ولا نستطيع أن نفهم معتقداته البتة ، لا يمكننا تذوق عمله كشعر . فلكي نستمتع بهوميروس كشعر ، نحتاج إلى ما هو أكبر كثيرا من معجم يوناني وعلم الصرف اليوناني وبناء الجمل . وكلما تشربنا بحياة قدامى الإغريق ، وحاولنا أن نعيد خلق عالمهم تخيليا ، أمكننا أن نفهم ونستمتع بشعر ذلك العالم على نحو أفضل ، وثمة سبب آخر هو أن الزمن – للأسف – لا يجلب الحياد بالضرورة . فهو قد لا يعدو أن يحل محل مجموعة التحيزات المؤيدة للشاعر مجموعة أخرى معادية له . وإنه لمن الشائق أن تقرأ تعليقات طلبة السيد رتشاردز ، كما ترد في كتاب « النقد التطبيقي » ، على سوناتة دن العظيمة « لدى أركان العالم الدائري المتخيلة ..... » إن بعض سوء الفهم لا يرجع – فيما أعتقد – إلى الجهل بلاهوت عصر دن ، قدر ما يرجع إلى تقبل هؤلاء الطلاب – تقبلا يتفاوت في الوعي ، إن قليلا أو كثيرا – مجموعة أخرى من المعتقدات جارية في عصرنا .

دعوت لوكريتيوس ودانتي دعاة مسئولين . غير أن ثمة بعض شعراء يرهقنا أن ننظر إليهم على أنهم دعاة على الإطلاق . خذ شكسبير . إنه لا يشرح قط – مثلما يشرح دانتي – نسقا فلسفيا محددا ، وإني لعلى ذكر من أن محاولات كثيرة قد بذلت وستبذل لكي تشرح ، في نثر واضح ، نظرية الحياة التي يظن أن شكسبير كان يعتنقها

وأن أى عدد من وجهات النظر فى الحياة قد استخلص من شكسبير . لست أقول إن مثل هذه المحاولات غير مشروعة أو عقيمة تماما فالميل إلى التفلسف حول شكسبير طبيعى كالميل إلى التفلسف حول العالم ذاته . وكل ما فى الأمر هو أن فلسفة شكسبير بالغة الاختلاف عن فلسفة دانتى ، فهى حقيقة تشترك فى الكثير مع فلسفة بيتهوفن مثلا . ومعنى هذا أن من يحبون بيتهوفن يجدون فى موسيقاه شيئا ندعوه معناها رغم أننا لا نستطيع أن نحصره فى نطاق الكلمات ، غير أن هذا المعنى هو الذى يدخلها ، على نحو ما ، فى حياتنا بأكملها ، ويجعل منها تدريبا وجدانيا ونظاما ، لا مجرد تقدير للبراعة . ومن المحقق أن شكسبير يؤثر فينا ، غير أنه لما كان يؤثر فى كل إنسان بحسب تربيته ومزاجه وحساسيته ، ولما كنا لا نملك مفتاحا لفهم العلاقة بين تأثير شكسبير فى أى ذهن وما كان شكسبير يعنيه حقيقة ، فإنه لمن الإغراق فى الخيال ، تقريبا ، أن ندعوه دعاية .

وحينما نصل إلى معلمى السيد هوايتهد – شلى ووردزورث – نجد ، مرة أخرى ، أن الموقف مختلف . فنحن إذا حكمنا عليهما من واقع تأثيرهما فى السيد هوايتهد ، لتعين علينا يقينا أن ندعوهما دعاة لا مسئولين . بيد أن شكوكى تتجه إلى أن تأثيرهما فى عقل كعقل السيد هوايتهد يسير فى معدل مباشر مع غموض أفكارهما ، أو مع الحقيقة الماثلة فى أنهما يحملان أشياء معينة على محمل التسليم ، بدلا من أن يشرحاها . إن المسيحى المستقيم ، على سبيل المثال ، لا يكاد يكون من المحتمل أن ينظر إلى دانتى على أنه يثبت المسيحية ، والمادى المستقيم لا يكاد يكون من المحتمل أن يذكر لوكريتيوس على أنه برهان على المادية أو الذرية . فالذى سيجده فى دانتى أو فى لوكريتيوس إنما هو الحرمة الجمالية : أى التبرير الجزئى لهذه النظرة إلى الحياة من جانب الفن الذى ولدته . ولا ريب فى أننا جميعا نتأثر تأثرا قويا بالحرمة الجمالية ، وأن أى طريق أو نظرة إلى الحياة تولد فنا عظيما تكون ، فى نظرنا ، أكثر إقناعا من نظرة تولد فنا أدنى ، أو لا تولد أى فن . ومن ناحية أخرى ، لا أعتقد أن مسيحيا يستطيع أن يتذوق فنا بوذيا تمام التذوق ، أو العكس .

بيد أن السيد هوايتهد – فيما أشك – لم يكن يستخدم الحرمة الجمالية بهذا المعنى الذى أعده مشروعا فأنت لا تستطيع أن تحصل عليها بأن تذهب إلى الشعراء من أجل الحكم أو الأقوال الوجيزة أو بأن تنسب إليهم إلهاما من نوع هاتف دلف . وكل ما تستطيعه هو أن تقول : إن هذا الشاعر أو ذاك قد استخدم هذه الأفكار لكى يصنع شعرا ، ومن ثم فقد بين أن هذه الأفكار تستطيع أن تولد ، وتولد فعلا ، قيما معينة ، وعلى ذلك تكون هذه الأفكار صحيحة لا فى نظرية فحسب ، وإنما يمكن أيضا أن

تندمج فى الحياة من خلال الفن . غير أنه لكى نفعل هذا ، نجد أنفسنا ملزمين بأن نقيم أولا فن شلى أو وردزورث . ما مدى اكتمال الفلسفة التى يستخدمها الشاعر وما مدى ذكائها وحسن فهمه لها ؟ وإلى أى مدى حققها شعريا ؟ من أين حصل عليها وكم من الحياة تغطى ؟ مثل هذه الأسئلة ينبغى أن نطرحها أولا . وما يثبته الشعر عن أى فلسفة لا يعدو أن يكون إمكان عيشها – ذلك أن الحياة تشمل كلا من الفلسفة والفن .

بيد أننا قد نتساءل : هل لعظمة الفلسفة وشمولها أى علاقة فعلية أو نظرية بعظمة الشعر ؟ إننا من الناحية الفعلية قد نجد شاعرا يضفى على فلسفة أدنى صحة أكبر ، وذلك بإدراكه لها فى الفن الأدبى على نحو أكثر اكتمالا واقتدارا ، وقد نجد شاعرا آخر يستخدم فلسفة أفضل ويحققها على نحو أقل إقناعا . ومع ذلك فنحن لا نشك فى أن « أصدق » الفلسفات هى خير مادة لأعظم الشعر ، بحيث يتعين علينا أن نقيم الشاعر فى نهاية المطاف بكل من الفلسفة التى يحققها فى شعره واكتمال هذا التحقيق وكفايته . ذلك أن الشعر – وأنا هنا ، وحتى هذا الحد ، متفق مع السيد رتشاردز – ليس تأكيدا لأن هذا الشيء أو ذاك صادق ، وإنما جعل ذلك الصدق أكثر واقعية فى نظرنا . إنه خلق لتجسيد محسوس ، وتحويل للكلمة إلى جسد ، وذلك إذا تذكرنا أنه توجد ، بالنسبة للشعر ، خصائص متنوعة الكلمة وخصائص متنوعة للجسد بديهى ، كما قلت ، أنه من اللازم ، فى بعض أنواع الشعر ، أن يؤمن الشاعر ذاته بالفلسفة التى يستخدمها ، ومهما يكن من أمر ، فلست أود أن أؤكد أهمية الفلسفة أكثر مما ينبغى ، أو أن أتحدث عنها كما لو كانت المادة الوحيدة . فما تجده عندما تقرأ لوكريتوس أو دانتى هو أن الشاعر قد حقق انصهارا بين تلك الفلسفة ومشاعره الطبيعية بحيث تغدو الفلسفة واقعية ، بينما تكتسب المشاعر علوا وعمقا وعزة .

وينبغى أن نتذكر أن جزءا من فائدة الشعر بالنسبة للكائنات الإنسانية شبيه بفائدة الفلسفة لها . فنحن عندما ندرس الفلسفة ، كنسق متمدين ، لا نفعل ذلك فقط من أجل التقاط فلسفة نعتنقها باعتبارها « صادقة » أو من أجل توليف فلسفة خاصة بنا ، من كل الفلسفات . إننا ندرسها إلى حد كبير لأنها تدربنا على اصطناع الأفكار أو مراودتها ، ومن أجل توسيع الذهن وتدريبه اللذين نحصل عليهما من محاولتنا النفاذ إلى فكر إنسان ما ، والتفكير فيه على نحو ما فعل ، ثم الانتقال من تلك الخبرة إلى خبرة أخرى . ففقط بتدريب الفهم دون اعتقاد – على قدر ما يمكننا ذلك – يسعنا أن نصل – بوعى كامل – إلى نقطة نؤمن عندها ونفهم . والأمر شبيه بذلك فى خبرتنا بالشعر . فنحن ، مثاليا ، نرمى إلى أن نطمئن إلى شعر يحقق شعريا ما نؤمن به ، غير أننا لا نتصل بالشعر إلا إذا أمكننا الدخول والخروج بحرية فى عوالم الخلق

الشعرى المتنوعة . ونحن نجد ، من الناحية العلمية ، أن أحكامنا الأدبية قابلة دائما لأن تخطىء ، لأننا نجنح حتما إلى المبالغة فى قيمة الشعر الذى يجسد نظرة إلى الحياة يسعنا أن نفهمها ونتقبلها ، غير أنه لا حق لنا - فى الواقع - فى مدح هذا الشعر إلى هذا الحد ، إذا نحن لم نقم أيضا بجهد دخول عوالم الشعر الأخرى الغريبة عنا . ليس بمستطاع الشعر أن يثبت أن أى شىء صادق ، وإنما قصاراه أن يخلق تنوعا من الكليات المؤلفة من مكونات ذهنية ووجدانية ، تبرر الوجدان بالفكر ، والفكر بالوجدان . إنه يثبت على نحو متتابع - أو يخفق فى أن يثبت - أن عوالم معينة من الفكر والشعور ممكنة . وهو يضفى حرمة ذهنية على الشعور ، وحرمة جمالية على الفكر .

كتابات من صحيفة « ذا سنداى تايمز »

من « كتب السنة يختارها معاصرون مبرزون » (١٩٥٠)

(من كلمة نشرت فى صحيفة « ذا سنداى تايمز » لندن ، ٢٤ ديسمبر ١٩٥٠) .

إنى لا أقرأ القصص المعاصر قط ، باستثناء واحد : هو أعمال سيمنون التى تتناول المفتش ميجريه .

من « كتب السنة يختارها معاصرون مبرزون »

(١٩٥٤)

(من مقالة نشرت فى صحيفة « ذا سنداى تايمز » ٢٦ ديسمبر ١٩٥٤)

والكتاب الثانى هو « هرطقة الديمقراطية » للورد برسى من نيو كاسل (الناشر اير وسبوتسوود) .

من « أهمية وندام لويس »

(١٩٥٧)

(من مقالة نشرت فى صحيفة « ذا سنداى تايمز » ١٠ مارس ١٩٥٧) وأخيرا فثمة فى كل ما كتب أسلوب .

(١٩٥٨)

[نشرت في جريدة « ذا سنداى تايمز » ٦ أبريل ١٩٥٨ ، ص ٤]

الغصن الفضي

سيدى – منذ نشرت قصيدة تدعى « سويني بين العنادل » – منذ حوالى أربعين عاما مضت – وأنا أنتظر أن يطعن أحد في حضور العنادل جنازة أجا ممنون . ومستر روبرت جريفز ، في رسالته إليكم المنشورة خلال الأسبوع الماضي ، قد أنهى ترقبي ، إذ أوضح أن أجاممنون قد قتل في حمام في منتصف يناير ، وهذا مكان وزمان لا يمكن أن تغنى عنادل فيه .

وإني لأود أن أشرح أن الغابة التي كانت في ذهني هي خميلة ربات الغضب في كولوناس وقد دعوتها « دامية » بسبب دم أجاممنون في أرجوس . أما عن « النخالات السائلة » فتتجه شكوكي إلى أنها من وحي سقوط المطر على تابوت فاني روبين في رواية « بعيدا عن الحشد المجنون » .

لندن W.C.2 ت س . إليوت

من « كتب السنة يختارها معاصرون مبرزون »

(١٩٥٨)

(من مقالة منشورة في صحيفة « ذا سنداى تايمز » ٢٨ ديسمبر ١٩٥٨)

ينبغي عليّ أن أذكر قراء كم أنه ليكون من غير الملائم لي ، كما هو واضح ، أن أدرج أى كتاب صادر عن دار النشر التي أنا أحد مديريها .

كتابات من مجلة « بربوز »

(الغرض)

من « عن قطعة حديثة من النقد » (١٩٣٨)

[من مقالة نشرت فى مجلة «بربوز» (الغرض) ابريل / يونيو ١٩٣٨]

لو كان بوسعنا أن نذهب إلى أن مشكلة النقد الصحفى هى ، ببساطة ، أنه كله مودع بين أيدٍ غير مناسبة ، لتضمن ذلك – على الأقل – أنه ليس علينا إلا أن نطرد الأوغاد ، ونحلَّ محلهم رجالا أمناء ، وسيكون كل شيء على ما يرام . ولكن ماذا لو كان الأمناء نقادا غير أكفاء أيضا ؟

إن التهديد لا يتمثل فى لا أخلاقية عامة ، قدر ما يتمثل فى ارتخاء الذكاء من جانب أنصاف المتعلمين ، الذين يكتبون بعجلة لربع المتعلمين . إن خطر النقد الموهن لا ينبع من أى اتجاه واحد . وإنما هو حولنا فى كل مكان ، مع اضمحلال معايير التعليم الأعلى ، فى الخلفية .

لقد تعرفت على ديوانى أقنعة Personae و « تمجيدات » فى ١٩١٠، وأنا بعد طالب جامعى فى هارفرد . ولم تثر القصائد حينذاك انفعالى أكثر مما أثارته قصائد ييتس . فقد كنت منغمسا تماما فى حل متضمنات لافورج ، ولكنى ، على أية حال ، اعتبرتها القصائد الشائقة الوحيدة التى وجدتها لمعاصر . إن دينى لباوند على نوعين : أولا ، فى نقدى الأدبى (وقد أوضح هذا الدين مستر بورتيوس ومستر ماريو براتس) وثانيا ، فى نقده لشعرى فى أحاديثنا وإشاراته إلى المناطق التى يستحسن استكشافها . إن هذا الدين يمتد من ١٩١٥ إلى ١٩٢٢ . وبعد تلك الفترة غادر مستر باوند انجلترا وقلت لقاءاتنا .

إن لهذه العبارة ، لا كما استخدمها دانتى فحسب ، وإنما كما أوردتها أيضا ، معنى دقيق . فأنا لم أقصد أن أضمر أن باوند كان ذاك فحسب . وإنما أردت فى تلك اللحظة أن أكرم الاستاذية الفنية والمقدرة النقدية المتجليتين فى عمله ، واللتين قامتا أيضا بالكثير من أجل تحويل **الأرض الخراب** من خليط من قطع جيدة ورديئة إلى قصيدة .

إن البيت الذى يسوقه من قصيدة جيرونتيون قد أخذته كاملا من ترجمة لحياة إدوارد فتزجرالد .

من Hopousia

(١٩٤٠)

(من مقالة نشرت فى مجلة «بريوز» (الغرض) ٤/٣ (يوليو / ديسمبر ١٩٤٠)
Hopousia · أو الأسس الجنسية والاقتصادية لمجتمع جديد : تأليف ج . د أنوين . مع مقدمة بقلم أولدس هكسلى .

اخترت هذه المادة بعينها فى برنامج أنوين الرحيب لأنها فيما يلوح لى ، تومى إلى خلط أساسى بين الوصفى والمعيارى .

كتابات من مجلة

« ذى أد لفى »

من « الثقافة والسياسة »

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذى أدلفى » (لندن) السنة ٢٣ العدد ٢٣ فى ١٣ إبريل يونيه ١٩٤٧) .

ذكرت فى حديثى الأخير إنى أسست وحررت ، بين الحربين ، مجلة أدبية .

من « مراجعات »

(١٩٤٨)

(من مقالة نشرت فى مجلة ذى أدلفى السنة ٢٤ ، العدد ٤ ، يوليو / سبتمبر ١٩٤٨)

المجتمع الحر

لچون مدلتن مرى

الناشر : داكرز ، الثمن ١٢ شلنا ، ٦ بنسات

هذا كتاب غريب وشائق .

كتابات من مجلة « لانوفيل ريڤى فرانسيز »

(المجلة الفرنسية الجديدة)

من « رسالة انجلترا : الأسلوب فى النثر الانجليزى المعاصر »

(١٩٢٢)

Le ttre D'Angleterre : Le Style dans La Prose Anglais Contempraine

(من مقالة ، بالفرنسية ، نشرت فى مجلة « لانوڤل ريڤى فرانسيز » (المجلة الفرنسية الجديدة) السنة ١٩ ، العدد ٢ (١ ديسمبر ١٩٢٢)

[عن وندام لويس]

فى روايته الأولى تار نجد تأثير دوستويفسكى مرئيا وغلابا .

من « رسالة انجلترا » (١٩٢٣) Lettre d 'Angleterre

(من مقالة ، بالفرنسية ، نشرت فى مجلة « لانوڤل ريڤى فرانسيز » (المجلة الفرنسية الجديدة) السنة ٢١ ، العدد ١٢٢ (١ نوفمبر ١٩٢٣) .

هنرى جيمز كاتب صعب على القراء الانجليز لأنه أمريكى ، وصعب أيضا على الأمريكيين لأنه أوربى .

من « شهادات أجنبية »

(١٩٢٥)

مقابلة

(من مقالة ، بالفرنسية ، فى مجلة « لانوڤيل ريڤى فرانسيز » (المجلة الفرنسية الجديدة) السنة ١٢ ، العدد ١٣٩ (١ أبريل ١٩٢٥) .

فى ١٩١١ التقيت بچاك ريڤيير لأول مرة .

Note sur Mallarmé et Poe

من « كلمة عن ملارميه وبو »

(١٩٢٦)

[من مقالة ، بالفرنسية ، نشرت فى مجلة «لانوفيل ريفى فرانسيز» La Nouvelle Revue Française (المجلة الفرنسية الجديدة) باريس ، السنة ١٤ ، العدد ١٥٨ ، نوفمبر ١٩٢٦]

إن جورج إليوت قاصة فلسفية ، ودوستويفسكى قاص نفسانى ، وهنرى جيمز قاص ميتافيزيقى .

إن دن وبو ومالارميه ... يستخدمون نظرياتهم فى بلوغ غاية أكثر محدودية وأكثر اقتصارا على ذاتها : هى أن يرققوا وينموا قدرتهم على الحساسية والوجدان . لقد كان عملهم توسيعا لنطاق حساسيتهم بما يجاوز حدود العالم الطبيعى ، واكتشافا لموضوعات جديدة تصلح لاستثارة انفعالات جديدة .

إنهم لا يثبون فجأة إلى عالم حلمى .

إننا مع مالارميه ودن وبودلير وبو فى عالم نجد فيه أن كل المواد وكل المعطيات مألوفة لنا تماماً ، وغاية الأمر أن كلا من هؤلاء الشعراء يمد من نطاق حساسيتنا ، وهذا يستتبع أن النمو – لكونه مستمرا – يظل واقعيا تماما .

من " الرواية المعاصرة "(*)

(١٩٢٧)

إن مستر لورنس الذى يلوح أنه جاد - إذا كان لأحد أن يدعى هذه الصفة - مشغول ، باهتمام ، بأشد المشكلات « جذرية » . وعلى الأقل ، لا يلوح أن أحدا قد تغلغل أعمق منه فى مشكلة الجنس - وهى المشكلة الوحيدة التى ينعقد رأى معاصرينا على أنها جدية . ما من سطر من الفكاهة ، أو المرح ، أو الذلاقة ، يغزو عمل المستر لورنس ، وهو لا يسمح لأى مشتت من السياسة أو اللاهوت أو الفن أن يسلينا . وفى سلسة رواياته الفخيمة والسيئة الكتابة ، على نحو بالغ ، حيث كل واحدة تخرج من المطبعة قبل أن نكون قد أتممنا سابقتها ، لا يخفف شيء من رتابة « الأهواء المظلمة » التى تجعل ذكوره وإناثه يمزقون نواتهم ويمزق بعضهم بعضا ، ولا شيء يبقينا معه سوى إخلاص المؤلف المقنع . إن مستر لورنس شيطان ، شيطان طبيعى غير متحذلق ، له رسالة . وحين تمارس شخصياته الحب - أو تؤدى معادل مستر لورنس لممارسة الحب وهى لا تمارس شيئا غيره - فإنها لا تفقد فقط اللطائف والترقيقات والإيماءات الرشيقة التى بنتها عدة قرون لكى تجعل فعل الحب محتملا ، وإنما يلوح أيضا أنها تعيد ارتقاء تحولات التطور ، وتمر إلى الوراء مجاوزة القرد والسمكة إلى ضرب مروع من جماع البروتوبلازم . وهذا البحث عن تفسير للمتمدين بواسطة البدائى ، والمتقدم بواسطة الانتكاصى ، وللسطح بواسطة « الأعماق » ، إنما هو ظاهرة حديثة (وأنا أفترض أن دراسات مستر لورنس صائبة ، وليست مجرد إسقاط لشكله الخاص من وعى الذات) . غير أنه يظل من المشكوك فيه أن يكون نظام التكوين ، نفسيا أو بيولوجيا ، هو بالضرورة - بالنسبة للإنسان المتمدين نظام الحقيقة . من الحق أن مستر لورنس لا هو بالمؤمن ولا هو بالمهتم بالإنسان المتمدين ، وأنت لا تجده هناك ، وإنما هو قد جاوز روسو بعدة خطوات . غير أنه حتى لو لم يثر نفور المرء رتابة خيط مستر لورنس المروعة ، بكل تنوعاته الفخيمة ، فإنه يظل يتحول عنه مصدرا هذا الحكم . « ليس هذا عالمى ، لا كما هو ، ولا كما أريده أن يكون » .

(*) من النص الإنجليزى الأصلى لمقالته « الرواية الإنجليزية المعاصرة » المنشورة بالفرنسية تحت عنوان . Le Roman Anglais Contemporain (فى مجلة لانوفيل ريفى فرانسيز (المجلة الفرنسية الجديدة) السنة ٢٨ العدد ١٦٤ ، ١ مايو (١٩٢٧)

ومن المؤكد ، من وجهة النظر التى أشرت إليها ، أن سلسلة المستر لورنس من الروايات إنما هى ، منذ « أبناء وعشاق » أولها (وأحسنها فيما أظن) علامة على تدهور مطرد للإنسانية . وهذا التدهور مقنع تخففه إلى حد ما ملكات مستر لورنس غير العادية فى الحساسية . إن لمستر لورنس عبقرية فى الوصف لا يفوقه فيها كاتب بقيد الحياة ، ويوسعه أن يعيد لك لا الصوت واللون والصورة والنور والظل فحسب ، وإنما أيضا كل انتشاءات الحس الأشد رهافة . والأكثر من ذلك هو أنه كثيرا ما يمتلك أكثر ضروب الاستبصار إدهاشا بالمشاعر المحايدة وغير المتصلة ، فى حد ذاتها وعلى قدر ما تكون المشاعر ذات أهمية . وفى رواية « عصا هارون » ثمة قطعة يشرح فيها ماركيز إيطالى صعوبات علاقته بزوجته . إنك تسمع الماركيز يتكلم الانجليزية على نحو مثالى ، ولكن بترخيم أجنبى قليلا ، وتتابع كل ارتفاع وهبوط [فى كلامه] : إن صوته حى . وإن الموقف الذى يصفه لموقف يمكن أن يحدث لأى انسان ، دون أن يكون بالضرورة شخصا بالغ التعقيد أو بالغ الحظ من الثقافة ، ولكنه لم يقدم – بمثل هذه الدقة أو الاكتمال – من قبل ، إنه يتكشف . ومع ذلك فإنك إذ تستمر فى القراءة ، تشعر بأن المستر لورنس لم يمسك بناصية المعنى ، وأن معناه – مهما يكن من شأن معناه بالنسبة لنا – بلا معنى ، بالنسبة لمستر لورنس وهذا واحد من الاتجاهات التى قد يكون علم النفس – لا علم النفس لعلماء النفس ، حيث أن هذا علم له الحق فى أن يتحرك كما شاء ، وإنما علم النفس فى استنتاجاته الشعبية – ضلل الروائى فيها فى إيحائه بأن الخبرة اللحظية أوالجزئية هى معيار الواقع ، وأن الحدة هى المعيار الوحيد .

إن عمل مسز ولف شىء ما كان لعمل مستر لورنس قط أن يكونه إنه الوصول بنمط إلى حالة الكمال . ورغم أنه يمثل ، بإخلاص ، الرواية المعاصرة ، فليس فيه ما يشبهها تماما . ربما كان أكثر تمثيلا من عمل مستر جويس . أو فلنتابع خطا آخر يجب أن يمتلك الروائى لا ملكات عظيمة فحسب ، وإنما قدرا كبيرا من الاستقلال أيضا . إن « التشويق المعنوى » ليس شيئا يمكن « استنقاذه » ببساطة فرجل كونراد القوى ساقطاً لم يعد أكثر من أثر مسرف فى العاطفية . وهذا التشويق ينبغى أن يعاد اكتشافه كشىء جديد . إن مستر ألدس هكسلى – الذى ربما كان واحدا من هؤلاء الناس الذين يتعين عليهم ارتكاب ثلاثين رواية رديئة قبل أن يخرجوا رواية جيدة – ذو استعداد طبيعى ، وإن لم ينم كثيرا ، للجدية . ولسوء الحظ تعوق هذا الاستعداد ملكة تمثل سريع لكل ما هو غير أساسى ، وموهبة فى ارتداء الأزياء الحديثة . والآن فإن موهبة ارتداء الأزياء الحديثة مقرونة بالرغبة فى الجدية ، تنتج هولة مخيفة - تدينا

حديث الزى . وإنما عند هذه النقطة تساور المرء الخشية على مستر هكسلى . ففى روايته الطويلة الأخيرة **تلك الأوراق الذابلة** لاح تحليل النفس المراهق ، فى رسمه الهزلى الجارح ، وكأنما كتب تحت تأثير دافع صوفى أو تقشفى لحظى رغم أنه لم يكن سوى الصرخة الغنائية لقلب جديب . إنه لم يكن قد تحدد بعد بما يضفى شكلا على الشخصيات ، أو على الجو الذى تعيش فيه . إن مستر هكسلى على الأقل غير راض عن نفسه وعن المجتمع الذى صوره بكل هذه الدقة والوحشة فى قصته الحديثة « المونوكل » ولكن طبيعته مشربة ، على نحو قوى جدا ، بعاطفية مسرفة ، ومازال يتهدده خطر الوقوع فى مرتبة إحدى التنويعات الحديثة المسلية على رينيه أو فرتر .

كتابات من مجلة « ترانزشان » (الانتقال)

من « مراسلات » (١٩٢٧)

(من رسالة نشرت فى مجلة « ترانزشان » (الانتقال) ديسمبر ١٩٢٧)

وفى نفس العدد يقول السيد روث الكثير عن نفسه ، ويقرر أنه قدم للسيد چويس ألف دولاره . لم أكن على علم بهذه الواقعة الشائقة ، ولكنى يقينا فى مركز يؤهلنى لأن أقول إن السيد روث لم يقدم لى بنساً واحداً .

بحث فى روح ولغة الليل

(١٩٣٨)

[نشرت فى مجلة «ترانزشان» (النقلة) ابريل – مايو ١٩٣٨]

ت . س . إليوت :

أخشى ألا أكون ذا فائدة كبيرة لكم فى استخباركم إن السؤالين ١ و ٢ هما – فى الحقيقة – مسائل أوثر أن أحتفظ بها لنفسى . والإجابة عن السؤال ٣ هى قطعا كلا ، والحق انى لست مهتما بوجه خاص بـ « عقلى الليلى » . وليس هذا تأكيدا عاما عن العقول الليلية ، ولا هو يحمل أى إيحاء عن اهتمام غيرى من الناس بعقولهم الليلية . وإنما هو لا يعدو أن يكون قولا بأنى أجد عقلى الليلى عديم التشويق تماما .

كتابات من مجلة « ذا كرستيان نيوزلتر »

من « حاشية » (١٩٤٠)

(نشرت فى مجلة « ذا كرستيان نيوزلتر » ١٤ أغسطس ١٩٤٠)

لو أنى كنت قد أزعجت إجازة رئيس التحرير باستشارته فى صدد موضوعى وآرائى ، لما كان هناك معنى لحلولى محله خلال هذه الأسابيع الثلاثة .

من «مقالة» (١٩٤١)

[من مقالة نشرت فى مجلة «ذا كرستيان نيوزلتر» ٣ سبتمبر ١٩٤١]

إن وسيلة حرية ، مساواة ، إخاء Liberté, Egalité , Fraternité ليست إلا تذكارا لعصر الثورة . وإن [لشعار] الأسرة ، العمل ، الوطن , Famille , Travail Patrie قيمة أبقى . ولكن إحلال الشعار الثانى محل الأول معناه المضى إلى ما هو أبعد من مجرد توجيه النظر إلى قيم مساوية أو حتى أعلى : وإنما هو ، ضمنا ، إنكار للشعار الأول ودحض له . وهو يوحى بخطر رد فعل قد يعادل الأول سوءاً ، أو يكون أسوأ من ذلك الذى يرتد عنه . لقد كان تأكيد الحرية ، والمساواة ، والإخاء بتلك الطريقة – على ما أعتقد – عثار حظ : ولكن دحضها بهذه الطريقة هو على الأقل أمر يعادله خطأ .

من « المشكلة الأخرى » (١٩٤٢)

[من مقالة نشرت فى مجلة «ذا كرستيان نيوزلتر» ٨ يوليو ١٩٤٢]

آمل ألا ننساق شعوريا أولا شعوريا نحو الرأى القائل بأنه خير لكل إنسان أن يحصل على تعليم من الدرجة الثانية ، من ألا تحصل سوى أقلية صغيرة على أحسن نوع من التعليم ذلك أن أول مشكلة تواجه التعليم هى ، بالتأكيد ، أن ينمق وينمى ويحافظ على خير تربية للأقلية الأكثر تفوقا . والمشكلة الثانية هى اختيار الأقلية التى تتلقاه . وأنا أقول المشكلة الثانية لأنى إخال أنه خير لنا أن نقدم خير تعليم لأقلية أسيىء اختيارها من ألا نقدمه أساسا .

فيما بين روايات كتاب من قبيل رايدرها جارد وأنتونى هوپ ، والقصص الرائج فى العشرينيات ، ثمة تدهور قد حدث بالفعل .

من « المسئولية والسلطة » (١٩٤٣)

(من مقالة نشرت فى مجلة «ذا كرستيان نيوزلتر» (١ ديسمبر ١٩٤٣)

إن الجريمة الحقيقية للأرستقراطية الفرنسية فى النظام القديم لم تكن مطالبتها بحقوق زواج فيجارو ، ولا ارتكابها التجاوزات المنمقة التى جعلها كارلايل مألوفة لنا ، وانما أنها كفت عن أن تكون لها مصالح مرئية مشتركة مع جماهير الشعب

من « العمالة الكاملة ومسئولية المسيحيين » (١٩٤٥)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذاكر ستيان نيوزلتر » بتوقيع مستعار متويكوس ، ٢١ مارس ١٩٤٥) .

وسنكون فى طريقنا إلى ديانة الدولة .

كتابات من مجلة « هدسون رڤيو »

(مجلة هدسون)

من « كلمة عن Monstre Gai " (١٩٥٤ - ١٩٥٥)

(من مقالة نشرت فى مجلة « هدسون رڤيو » (مجلة هدسون) شتاء (١٩٥٤ - ١٩٥٥)

« ترويلوس وكرسيدا » ، « أنطونى وكليوباترا » ، « كوريولانوس » . إن أياً من هذه الأعمال أنضج من مسرحية « هملت » - دع عنك مسرحية « روميو وچوليت » .

من « وندام لويس » (٢٩ ابريل ١٩٥٧)

(من مقالة نشرت فى مجلة « هدسون رڤيو » (مجلة هدسون) صيف ١٩٥٧)

فى صيف ذلك العام - ١٩٢١ - قام لويس وأنا برحلة عبر اللوار إلى نانت والموربيان ، ختمناها بقضاء بضعة أيام فى باريس .

كتابات من مجلة « ذانيو إنجليش ويكلى »

(الأسبوعية الانجليزية الجديدة)

من « محاضرات السيد إليوت فى ڤرجينيا » (١٩٣٤)

(من رسالة إلى المحرر نشرت فى مجلة « ذانيو إنجليش ويكلى » (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) ١٥ مارس ١٩٣٤) .

سيدى – قرأت باهتمام حاد كلمة السيد پاوند الرفيقة عن محاضراتى فى ڤرجينيا بين أعمدتكم .

من « لاهوت علم الاقتصاد » (١٩٣٤)

(من رسالة إلى المحرر نشرت فى مجلة « ذانيو إنجليش ويكلى » (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) ٢٩ مارس ١٩٣٤)

يستوقفنى أكثر من ذلك أن محرركم اللاهوتى ميال إلى أن يفسر كلمات « ليأت ملكوتك .. فى الأرض » على نحو خاص به .

من « أحاجى السيد إليوت » (١٩٣٤)

(من رسالة إلى المحرر نشرت فى مجلة « ذانيو إنجليش ويكلى » (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) ١٢ إبريل ١٩٣٤)

إن السيد پاوند لايوضح لى ماهية الداء الفريد الذى يعتور منطقى . وإنى لأود أن أعرف .

من « هرطقات حديثة » (١٩٣٤)

[من رسالة إلى محرر مجلة «ذانيو إنجلش ويكلى» (الأسبوعية الانجليزية الجديدة) ٣ مايو ١٩٣٤]

إن السبب الذى مكننى من أن أناصر النيو إنجلش ويكلى (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) هو أن العقائد التى تدافع عنها لا تلوح دنيوية بالضرورة ، أو فقط .

من « جدوى الشعر » (١٩٣٤)

(من رسالة إلى المحرر نشرت فى مجلة « ذانيو إنجلش ويكلى » (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) ١٤ يونيه ١٩٣٤)

يذهب السيد پاوند إلى أن « فابر ، وفريزر :: Fraser ، وفروبنيوس ، وفنولوزا » لا يعنون شيئا لدى . إنى على الأقل أعرف كيف أتهجى اسم فريزر Frazer .

من [أوراج] (١٩٣٤)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذانيو إنجليش ويكلى » (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة ١٥ نوفمبر ١٩٣٤)

شعرت بالخسارة عندما تخلى أوراج عن مجلة « نيو إيج » (العصر الجديد) وسافر إلى أمريكا وشعرت بالراحة عندما عاد وبدأ مجلة « نيو إنجليش ويكلى » (الأسبوعية الانجليزية الجديدة) .

من « مراسلات »

الكنيسة والمجتمع (١٩٣٥)

[من رسالة إلى محرر مجلة ذانيو إنجلش ويكلى (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) ٢١ مارس ١٩٣٥]

إنى لخليق أن أظن أنه مما يقع تماما فى نطاق عمل الكنيسة أن تعطينا تعريفا للعمل والفراغ وأن يكون لها بالتأكيد رأى بين النزعة الجماعية ونزعة التوزيع ، وهذه الأخيرة بالنظر إلى الخلط بين الملكية والرقابة وحق الفائدة . ويود المرء أيضا لو قد كانت الكنيسة أكثر إيجابية حتى فى تصريحاتها السلبية . ويلوح أحيانا أن الكنيسة تناهض الشيوعية لاشىء إلا لأن الشيوعية مناهضة للكنيسة .

من « آراء ومراجعات » (١٩٣٥)

[من مقالة نشرت فى مجلة ذانيو إنجلش ويكلى (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) ٦ يونيو ١٩٣٥] .

إن الواقعيين الستة الذين أحدث عملهم التعاونى « الواقعية الجديدة » هزة ملموسة فى أقسام الفلسفة بالجامعات الأمريكية فى تلك السنة – وقد كنت أنذاك

[طالبا] فى قسم الفلسفة بإحدى الجامعات الأمريكية- كانوا مدفوعين بحماسة تبشيرية ضد المثالية الهيجلية التى كانت هى العقيدة السنية لأقسام الفلسفة بالجامعات الأمريكية فى تلك الفترة ، والتى كانت قد بدأت تتعفن بوضوح .

كان الواقعيون الستة غير تيوتونيين ، و – على العموم – مناهضين للدين ؛ وفى هذا تجديد . وكانوا علميين على نحو متقشف ، بل وكئيب ، يجهرون باحترامهم الكبير لمستر برتراندرسل وأصدقائه فى كمبردج . كان هذا كله خيرا ، بيد أنه ينبغى علينا أن نسلم بأن الواقعية الجديدة كأغلب فلسفات ما قبل الحرب ، تلوح الآن وقد عفا عليها الزمن ، كقبعات السيدات فى تلك الفترة ذاتها .

إن العقيدة التى ينبغى أن نتشبث بها هى أن حياة كل إنسان متفانٍ ومنكر لذاته تماما يجب أن تحدث اختلافا فى المستقبل .

إنى أعنى تحول الروح عن الرغبة فى الممتلكات المادية ، أو المسرات المخمورة ، أو السلطة ، أو السعادة . أعنى « الحب » بالمعنى الذى يكون به « الحب » نقيضاً لما نعنيه عادة بـ « الحب » (الرغبة فى الامتلاك أو السيطرة أو الرغبة فى أن يُسيَطر عليك) .

من « آراء ومراجعات » (١٩٣٥)

[من مقالة نشرت فى مجلة «ذانيو إنجلش ويكلى» (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) ١٢ سبتمبر ١٩٣٥]

فى فترة يمكن أن يرمز إليها بالرقم ١٩١٠ لم يكن ثمة ، حرفيا ، من يمكن للمرء أن يحلم بالاتجاه إليه . لا ريب فى أن الإنسان قد تعلم شيئا من هنرى جيمز ، وأنه كان خليقا أن يتعلم المزيد . بيد أن هنرى جيمز كان روائيا .

أما عن سائر الكتاب الذين كانوا يرتفعون آنذاك إلى ذرا الشهرة ، والذين يشكلون اليوم الجيل الأكبر سنا – باعتباره متميزا عن الجيل الأوسط – فقد كانوا يعيشون فى عالم مختلف كلية لم يكن المرء يقرأهم .

تصويبات (١٩٣٥)

سيدى – هل لى أن أستأذنكم فى أن أخبر قراءكم بأن مؤلف كتاب اسكتلندا - تلك المنطقة المنكوبة هو مستر جورج مالكولم تومسون وليس مستر جورج مالكولم توماس ؟ أود أيضا أن أنكر ، لفائدة مستر هبنستول وغيره ، أن مستر لوى ماكنيس MacNeice يتهجى اسمه Neice

(نشرت من رسالة إلى المحرر فى مجلة «ذانيو إنجليش ويكلى» ١٠ أكتوبر ١٩٢٥) .

من « مراسلات »

النزعة إلى السلام (١٩٣٥)

(من رسـالة إلى المحـرر نشـرت فى مـجلة « نيو إنجليش ويكلى » (الأسـبـوعـيـة الإنجليزية الجديدة) ٣١ أكتوبر ١٩٣٥) .

أظن أنه إذا لم يكن للدين « أساس فوق الطبيعى » فإنه لا يكون له أساس البتة .

من « آراء ومراجعات » (١٩٣٥)

[من مقالة نشرت في مجلة «ذانيو إنجلش ويكلى» (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) ٧ نوفمبر ١٩٣٥]

إن من قواعد لعبة المعلق أن يجد العذر فى الموضوعات الراهنة للكتابة عما هو باق .

من [رسالة] (١٩٣٥)

(من رسـالة إلى المحـرر نشـرت فى مـجلة « ذانيـو إنجليش ويكلى » (الأسـبـوعـيـة الإنجليزية الجديدة) ١٤ نوفمبر ١٩٣٥) .

وعرضـا أتسـاءل عما إذا كان هناك « اتفاق عام على أنه ما من شـخص قد عاش قط الحياة المسيحية بحسب أين المسيح عدا المسيح ذاته » .

من « الكنيسة كفعل »

كلمة حول مراسلات حديثة (١٩٣٦)

(من مـقالة نـشرت فى مـجلة « ذانيـو إنجليش ويكلى » (الأسـبـوعـيـة الإنجليزية الجديدة) ١٩ مارس ١٩٣٦)

أود أن أصوب خطأ صغيرا ، لا أستطيع أن أتنصل كليةً من مسئوليته .

من [رسالة] (١٩٣٦)

(من رسالة إلى المحرر نشرت في مجلة « ذانيو إنجليش ويكلي » (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) ٩ إبريل ١٩٣٦)

وأشك في أن يكون الأستاذ ما كمرى سيقدم إجابة مرضية .

من « الكنيسة كفعل » (١٩٣٦)

[من رسالة إلى محرر ذانيو إنجلش ويكلي (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) ٢٣ ابريل ١٩٣٦]

إني أقر بأن المرء يمكن أن يكون كاهن أبرشية مفيدا ، دون أكبر مقدرة لاهوتية ، أو أعلى المكتسبات اللاهوتية . بيد أنه لمثل هؤلاء الناس ينبغي أن يكون ثمة بنية معترف بها من الدارسين تزودهم بالعقائد .

من « مستر ريكت ، ومستر توملين ، والأزمة » (١٩٣٧)

[من مقالة نشرت في مجلة «ذانيو إنجلش ويكلي» (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) ٢٥ فبراير ١٩٣٧]

من الممكن أن تكون ملكا طيبا دون أن تكون رجلا أخلاقيا .

إني لأذهب إلى أن تصور مستر توملين ، كتصورات بعض أصدقائنا في روما ممن يعتنقون آراء مشابهة ، قد يومىء إلى التوحيد بين ملك وطني وضرب من الملوك الفاشيين - مع تصور للملكية نجد فيه أن المطالب بولائنا سيغدو صورة أخرى من صور الدوتشي duce أو الفورر Fuehrer .

من « من الذي يتحكم في توزيع السكان ؟ » (١٩٣٨)

(من رسالة إلى المحرر نشرت في مجلة « ذانيو إنجليش ويكلي » (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) ١٧ مارس ١٩٣٨)

والسيد هولاند – مارتن هو أيضا سيد ريفي في جلوستر شير ، ولكني لا أدري مدى اهتمامه بالزراعة .

من « في أن الشعر مصنوع من كلمات » (١٩٣٩)

[من مقالة نشرت في مجلة ذانيو إنجلش ويكلي (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) ٢٧ ابريل ١٩٣٩]

إن الشخصيات العظيمة في الدراما والقصة النثرية قد تقدم – هي ذاتها – مادة يدرسها علماء النفس ، بيد أنه ليس من الممكن صنع شخصية من تجريدات علماء النفس . على الكاتب المسرحي أن يدرس لا علم النفس ، وإنما الكائنات البشرية وإلى جانب ما يلاحظه ويشرحه ويجمعه ، ينبغي أن يضيف شيئا من ذاته ، قد لا يكون على وعي كامل به .

من الحق ، فيما أظن ، أن الشعر – إذا أريد له ألا يكون تكرارا لا حياة به للأشكال – ينبغي أن يدأب باستمرار على استكشاف « حدود الروح » . ولكن هذه الحدود ليست كمسح المستكشفين الجغرافيين ، تفتح مرة وإلى الأبد ثم تستقر . إن حدود الروح أشبه بالغابة التي من شأنها ، إن لم نبقها باستمرار تحت رقابتنا ، أن تكون على استعداد دائما لأن تتقحم على المنطقة المزروعة ، وتمحوها في نهاية المطاف . وجهدنا هو ، بالمثل ، أن نستعيد ، في ظل ظروف بالغة الاختلاف ، ما كان معروفا لرجال يكتبون في عصور بعيدة ، ولغات أجنبية

بيد أن الانفعالات ذاتها تفقد باستمرار ، ولا يمكن مجرد المحافظة عليها ، وإنما ينبغي أن يعاد اكتشافها دائما . ومهمة الشاعر هي هذه المعركة التي لا تنتهي من أجل استعادة الحضارة ، في قلب التغير الداخلي والخارجي المستمر للتاريخ ، بقدر ما أن مهمته هي النضال من أجل فتح ما هو جديد بصورة مطلقة . وكما أن التاريخ ينبغي باستمرار أن تعاد كتابته ، لأن كل شيء إنما يغيره تدريجيا المنظور الآخذ في التطاول ، فإن الشاعر كذلك بحاجة إلى وعي منتبه إلى الماضي ، لكي يدرك – في عينيتها المعينة – اللحظة التي يعيش فيها .

إني لخليق أن أقيم تفرقة لم يقمها ماريتان : هي التفرقة بين الاهتمامات الممكنة للشاعر حين لا يكون مستغرقا في كتابة الشعر ، واتجاه انتباهه حين يكتبه .

ومن المحقق أنه في جهد الانشاء ، وتنميق مخطط ، وترتيب التفاصيل ، لا يستطيع الشاعر أن ينغمس ، كما ينبغي ، إلا في الطريقة التي يقول الشيء بها .

إن المشكلة التي يمكنه أن يكون على أكبر قدر من الوعي بها هي مشكلة ما يستطيع أن يصنعه بلغته .

إني أقل خوفا من تدهور الانجليزية عندما أقرأ قصة جريمة قتل فى الصحيفة المناسبة ، مني عندما أقرأ أول مقالة افتتاحية فى جريدة ذاتايمز .

إن أكثر ما يخوفني على مستقبل اللغة – وهذا يتضمن مستقبل الحساسية ، لأن ما نكف عن محاولة العثور على كلمات للتعبير عنه ، نكف عن أن نعود قادرين على استشعاره – هو أن ألاحظ مستوى آخذا فى الهبوط للتعليم بين الشعراء .

من « في أن الشعر مصنوع من كلمات » (١٩٣٩)

(من كلمة في مجلة « ذانيو إنجليش ويكلى » (الأسبوعية الانجليزية الجديدة) ١١ مايو ١٩٣٩) .

إن رد السيد توملين قائم على نظرية فى علم الجمال هى على وجه التحديد أن قارىء القصيدة يشارك الشاعر نشاطه .

من « تعليق »

حول قراءة التقارير الرسمية (١٩٣٩)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذانيو إنجليش ويكلى » (الأسبوعية الانجليزية الجديدة) ١١ مايو ١٩٣٩) .

نحن بحاجة إلى فلسفة عن طبيعة الإنسان وغايته .

من « مراسلات »

الحقيقة والدعاية (١٩٣٩)

(من رسالة إلى المحرر نشرت فى مجلة ذانيو إنجليش ويكلى (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) ١٤ سبتمبر ١٩٣٩)

إن الصياغة الواضحة لأهدافنا لا يمكن التوصل إليها بدون قدر من التفكير الشاق من جانب خير العقول لدينا عبر فترة زمنية طويلة .

من « تطبيق » (١٩٣٩)

[من مقالة نشرت فى مجلة «ذانيو إنجلش ويكلى» (الأسبوعية الانجليزية الجديدة) ٥ أكتوبر ١٩٣٩]

لا يلوح إنه مما ينافى العقل أن نقول إنه لو كان ثمة رأس مال كفء من الفلسفة منذ خمسة وعشرين عاما خلت ، لما كانت بالكارثة الراهنة حاجة إلى الحدوث .

آراء ومراجعات

صحفيو الأمس واليوم (١٩٤٠)

[نشرت في مجلة «ذانيو إنجلش ويكلى» (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) ٨ فبراير ١٩٤٠]

لا يمكن أن يكون قد فات أحدا أن يلاحظ أنه منذ بداية هذه الحرب قد انبثق فى نور التبريز رجلان كنا قد ظننا أنهما ينسحبان ببطء ، كارهين ، من الحياة العامة . أعنى مستر تشرشل ومستر ولز . ولابد أنهما معاصران ، أحدهما للآخر تقريبا ، وقد كان كلاهما - على ما أذكر - رجلين مشهورين ، عندما كنت فى سنتى الأولى بالجامعة . كلاهما قد تكلم وكتب كثيرا فى الثلاثين سنة الماضية ، وليس لأى منهما مايمكن أن يدعوه المرء أسلوبا برغم أن لكل منهما مصطلحه اللفظى المتميز : أما مصطلح ولز فأقرب إلى « أوفرول » ذى أكمام ، باق على الزمان . وأما مصطلح مستر تشرشل فأقرب إلى ثوب بلاط ، تلوث جلاله ، من محل لبيع الأزياء المسرحية . ولست أدرى ما الذى يشتركان فيه ، عدا أنهما فى سن كان المرء يتوقع منهما فيه أن ينسحبا إلى حياة تأمل ، قد بدأ حياة جديدة عنيفة . ولست أقول هذا انتقاصاً من قدرهما فلست أوحى بأن أياً منهما يجب أن يتقاعد ، بل على العكس ، إذ لا حاجة بأحد إلى التقاعد إلى أن يتغير العالم إلى الحد الذى لا يعود لديه معه ما يقوله له . والأمر الشائق هو أن العالم لم يتغير ، وأن مستر ولز ومستر تشرشل يستطيعان أن يستمرا ، لأنه ما زال هناك جمهور يوجهانه ، لأنه ليس هناك من يوجهه غيرهما . إن الموقف غريب إلى الحد الذى يستأهل لحظة تأمل .

لا يلوح أن جيلى قد أنجب ديماجوجيا عظيما - كمستر تشرشل ومستر لويد جورج - ولا صحفياً عظيما كمستر ولز ومستر شو ومستر تشسترتون . ولست فى هذا السياق أستخدم أياً من المصطلحين « ديماجوجى » و « صحفى » بأى معنى إلا بأحسن معانى الكلمتين أما الرجال ذوو الموهبة العالية فى الصحافة - بهذا المعنى الذى هو أحسن المعانى - فقد وجد منهم كثيرون : فمثلا مستر وندام لويس ومستر مدلتون مرى ومستر جون ماكمرى يملكون جميعا الطلاقة والجدية الضروريتين والرغبة فى التأثير فى أكبر جمهور مستطاع . ومستر لويس على الأقل ، بلا نزاع ، كاتب لايقل عبقرية عن مستر ولز . ومع ذلك فليس بينهم من استمع إليه أكثر من جمهور أقلية .

وأما عن رجال عصرى الذين تمكنوا من أن يأسروا جمهورا عريضا فأعتقد أنهم جميعا ، إذا قورنوا بمستر ولز ، أقزام . إن فى المقارنة الفريبة بين الملكات وحدها أسبابا عديدة تفسر نجاح مستر ولز . لقد بدأ مستر ولز مسليا شعبيا ، وأتاحت له ميزات تعليمه فرصة استغلال « العلم الشعبى » لدى جيل على أتم استعداد لتعليق الانكار من أجل هذا الشكل من القصص الخيالية . وإلى هذا النشاط المجزى جلب خيالا من طبقة بالغة العلو : إن بعض قصصه القصيرة ، مثل « بلد العميان » ومشاهد معينة من قصصه الخيالية ، كوصف شروق الشمس على القمر فى « الرجال الأوائل على سطح القمر » ، لا تنسى . وفيما بعد استخدم ملكاته المرموقة كمسجل فى سجلات إخبارية عن نوع المجتمع الذى يضرب فيه بجذوره .

ومن خلال كونه مسليا شعبيا وجد منفذا كتبى – وأقرب مواز له ، فى السنوات القلائل الأخيرة ، مس دورثى سايرز . وليس بين معاصرى الذين يقبل تبريزهم المقارنة بتبريز مستر ولز من بدأ بتوسل المسامرة الشعبى هذا ، وأظن أن هذا أكبر من أن يكون اختلافا شخصيا ؛ إنه اختلاف جيل .

إن العالم الذى جاء إليه مستر ولز – وكذلك الراحل أرنولد بنيت – (وهو حقيقة عالم لورد ستامب نفسه) – كان عالم « ترق » فلدى الشباب الطامح ذى الملكات الأدبية والأصل المتواضع ، كان أول شىء – وهذا ما يمليه العقل – هو أن يتكسب من طريق تسلية الجمهور : حتى إذا ما استقرت مكانة المرء بدرجة كافية ، أمكنه أن يكون حرا ، إما فى تكريس ذاته لعمل من فن الأدب ، أو أن يعظ صراحة . جمهورا لين العريكة يحترم النجاح . وفى أثناء هذه الخبرة الخشنة ، يحتمل أن يكون مستر ولز قد تعلم عددا من الأشياء عن الكتابة – عن « توصيل » الأفكار للجمهور العريض – لم يتعلمها قط من يصغرونه سنا . إنه يكشف ، مثلا ، عن حساسية غريبة إزاء أصله ، ففى مقالة حديثة له بمجلة الـ **فورتنايتلى** (نصف الشهرية) يلوم الجيل الأصغر سنا الذى ينكر عليه ، وهو فى منتصف العمر ، يسر الرزق المتواضع الذى ليس أكثر من حقه ، إذا نظرنا إلى شبابه المعسر . ولا أستطيع أن أحول بين نفسى هنا ومقارنته بالرجل الذى أعده أحسن صحفى بأحسن معانى الكلمة ، فى عصرى . شارل بجى . لقد كان بجى فلاحا ، وهو يجعلك تشعر بأنه عميق الفخر بأصله . ولكن الفرق بين مستر ولز وجيلى من نوع آخر . ولست أستطيع أن أفكر فى أى كاتب انجليزى مجيد من جيلى حساس لأنه متواضع المنبت ، أو يتباهى لأنه حسن المنبت : فإن هذه التفرقة لاتهم الكتاب .. ربما كان الأمر ، جزئيا ، هو أننا وجدنا أنفسنا فى وضع كان فيه « الترقى » دائما أمرا غير وارد . لم يكن هناك مكان نرقى إليه . إن ذلك النوع من النجاح لدى أديب جاد لم يعد ممكنا بعد .

والصحافة الجادة فى جيلى إنما هى صحافة أقلية . وهذا أكبر من أن يكون فرقا بين مستر ولز ومعاصرى . إنه فرق بين العوالم التى ولدوا فيها . فحشد حاملى التذاكر المخفضة ما زال هناك – بل إنه أكبر منه فى أى وقت مضى – يقرأ آخر عمل لمستر ولز فى مقصورة الدرجة الأولى ، كما فى عربة الدرجة الثالثة : إنه يخبرهم بما هم على استعداد لقبوله . وإن جزءاً مما يقول لصادق . وملكاته التخيلية العظيمة ، ومنهجه الأقرب إلى منهج الكتب المصورة ، يجعلان الموقف الذى يصفه حقيقيا جدا لدى جمهوره . ولما كان لا يستدل منطقيا ، أو يلجأ إلى أى نوع من الحكمة يجاوز طاقة الرجل العادى ، فإنه لا يفرض كبير رهق على عقول قراءه ، ولما كانت مقترحاته دنيوية دائما ، فإنه لا يطالب قراءه – بما هم أفراد – بأى جهد كبير قد ينكصون عنه . ومن ناحية أخرى – وربما كان هذا شيئا يذكر بوصفه أمراً يشترك فيه مع مستر تشرشل فى نهاية المطاف – فإنه يملك نوعاً من الصراحة نادرا بين أصوات عصرنا التى تتحدث من الميكروفون وهو ، كمستر تشرشل ، قادر على أن يضع قدمه فى الأمور مرة تلو أخرى . وهذه القدرة على الوقاحة أقرب إلى القلب على المدى الطويل ، من الأدب الدبلوماسى الحريص لمن يبلغ بهم الحذر ألا يضعوا قدما قط فى أى شىء . ثمة شىء منعش جدا فى عداوة مستر ولز العنيفة للمسيحية عموما ، وللكنيسة الكاثوليكية بخاصة . وإن كلماته عن موقف أمريكا من الحرب ، وموقفنا من أمريكا ، فى مجلة **الفورتنايتلى** (نصف الشهرية) ، لتستحق كل المحاورات الدمثة والمواعظ المثيرة للأعصاب التى يعالج بها غيره من الدعاة ذلك البلد .

ليس ثمة – فيما أعتقد – مكان لولز حديث يعلم الجمهور آراء أكثر حداثة . إن جمهورنا لم يوجد بعد وكل ما نستطيع أن نؤمل فيه هو أن نقدم فكرا من نوع بالغ الاختلاف واتجاه بالغ الاختلاف ، متشكلا فى مقولات بالغة الاختلاف ، لعدد ضئيل من أناس يفكرون ، وعلى استعدادل « عقيدة قطعية » (دوجما) جديدة (إذا استخدمنا عبارة ديمانت) . وليس هذا اصطناعا لموقف تباعد ، وإنما هو نظرة واقعية إلى حدود فاعليتنا الممكنة . إن أملنا بالغ الضآلة فى الإسهام فى أى تغير اجتماعى فورى ، ونحن أكثر ميلا إلى أن نرى أملنا ممثلا فى بدايات متواضعة ومحلية منا إلى أن نراه ممثلا فى تحويل العالم بأكمله على الفور . ومن ناحية أخرى ، فعلى الرغم من أن الأهداف المباشرة أقل لمعانا ، قد يتبين أنها أقل خداعا . ذلك لأن مستر ولز ، الذى يعلق كل ماله على المستقبل القريب ، يسير قريبا جدا من حافة القنوط ، على حين يتعين علينا أن نبقى حية مطامح يمكن أن تظل سليمة طوال أطول وأظلم حقبة من الكارثة والانحطاط العالميين .

« من آراء ومراجعات : حول الذهاب غربا » (١٩٤٠)

ومستر لوى ماكنيس ، فى قصيدة له تدعى « دبلن » ، ليس فى أحسن أحواله : لقد ارتمى فى نمط أيرلندى مسرف فى العاطفية – نوسطالجى .

(من مقالة فى مجلة « ذانيو إنجليش ويكلى » ١٥ فبراير ١٩٤٠ ، ص ٢٥١) .

من « تعليق » (١٩٤٠)

[من مقالة نشرت فى مجلة «ذانيو إنجلش ويكلى» (الأسبوعية الانجليزية الجديدة) ٥ ديسمبر ١٩٤٠] .

جاءت فترة من الزمن – من ١٩٢٦ أو نحو ذلك ، وامتدت تقريبا حوالى عشر سنوات – ارتبط فيها كل الكتاب الجدد الشائقين الذين ظهروا بالعقيدة الماركسية (وليس هذا التعميم صحيحا تماما عند النظر إلى الوراء ، ولكن هكذا لاح ، أو هكذا كان الاعتقاد العام فى تلك الفترة) . وهذا الاتجاه لتغير الشعور كان ، كما دعاه مستر سبندر مصيبا ، « خطوة إلى الأمام بعيدا عن اللبرالية » . ولئن كان يجدر به أن يزعج أحداً ، فإنما يزعج الجيل الأكبر من المثقفين الفابيين الذين كانوا آباءه الروحيين أما الذين لم يكونوا لبراليين – فابيين ، فما كان لهذه الحركة أن تحدث لهم كثير اضطراب لأنها كانت تجرى على قضبان لم تتقاطع مع قضباننا ، وكانت تتجاهل الكثير مما نشعر بأنه على أكبر قدر من الأهمية . وإذ لم تجعلنا نتنازع قط مع أنفسنا ، فإنها لم تشوش قط على وبنا لمناصريها . وأظن أنى أتبين الآن بداية حالة عقلية جديدة فى جيل أصغر سنا ، مما لا يدعنى على هذا القدر من السلبية . إن الأب حين يتأمل لأول مرة فى ملامح طفله محاكاة مفاجئة لملامحه ، قد يتأمل هذا الممثل الهزلى الصغير الغريب بمزيج من الاستبشاع والانجذاب . وأما أن جيلا أصغر قد شب على معرفة بعقائد الذنيو انجلش ويكلى» (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) **وذانيو إيج** (العصر الجديد) فأمر مبهج من حيث المبدأ ، ولكن نتائجه قد تبعث على الدهشة .

ويعض هذا الخوف يساورنى عندما أنظر إلى مشروع المستر رونالدد نكان ، وهو مجلته المسماة **ذا تاونزمان** (أو تاونزمان فقط) . إن الأفكار التى أعرفها وأحس أنى

على راحتى معها (رغم أنى لا أستطيع أن أدعى أن لى أى نصيب فى تكوينها) تظهر ، مع بعض اختلافات طفيفة ، فى مقالاتها . وحتى المسيحية ، حتى الكنيسة ، لا تتجاهل – البتة : وأجد أن المصدر المباشر لخوفي هو أن تتهادن . إن الشيوعية تزدرى ، والاصلاح المالى ، واللامركزية وإحياء الزراعة ، والحياة الزراعية تطلب ، وحكم الغوغاء يستنكر – ومع ذلك فإنى أشعر شعور التورى الذى يغدو على وعى بأنه أيضا (إذ كان قد ولد حين ولد ، وليس قبل ذلك بعدة أجيال) ليبرالى من بعض النواحى ، أو requete ضل طريقه إلى اجتماع للفالانجيين ، أو فرنسى مرتبط بالنظام القديم ancien ré-gime ، أصبح يقبل المارسييز باعتباره النشيد القومى ، فإذا به يجد نفسه مسجونا لأنه غناه .

من « آراء ومراجعات »

الانتظار عند الكنيسة (١٩٤٠)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذانيو إنجليش ويكلى » (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) ١٩ ديسمبر ١٩٤٠)

لئن كان السيد مدلتون مرى مصيبا فى إدانته الوضع المعنوى والذهنى الراهن لـ « الكنائس » – ولست أضطلع هنا بدور المدافع عنها – فمن المتوقع أن يجد كثيرا من رجال الدين يتفقون معه فى الرأى .

من « آراء ومراجعات »

الوحى الأساس (١٩٤١)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذانيو إنجليش ويكلى » (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) ٢٦ يونيه ١٩٤١) .

إن إعداد العهد الجديد بالإنجليزية الأساسية مهمة قد استغرقت من الوقت ما استغرقته حرب طروادة .

من « مراسلات »

الأدب اليونانى فى التعليم (١٩٤١)

(من رسالة إلى المحرر نشرت فى مجلة « ذانيو إنجليش ويكلى » (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) ٢٧ نوفمبر ١٩٤١)

لقد كان سير رتشارد لفنجستون معنيا أساساً بإمكانية توصيل بعض الفهم للأدب والفلسفة والتاريخ اليونانى لأولئك الذين لا يدرسون اللغة [اليونانية] .

من « مراسلات »

الأدب اليونانى فى التعليم (١٩٤١)

(من رسالة إلى المحرر نشرت فى مجلة « ذانيو إنجليش ويكلى » (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) ١١ ديسمبر ١٩٤١)

سيدى – إننى أوافق كاتبكم ت .١ على أن الكتابين اللذين كتب عنهما ، للسير رتشارد لفنجستون والأستاذ چون ديوى ، معنيان كلاهما بموضوع التعليم .

من «الرباعيات الأربع » (١٩٤٥)

(من رسالة إلى المحرر نشرت فى مجلة « ذانيو إنجليش ويكلى » (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) ٢٥ يناير ١٩٤٥)

ثمـــة ، على أية حـــال ، خطأ واحد فى النص فات ملاحظة أيٍ من أصدقائى أو نقادى ، ولم أفطن إليه إلا تواً .

من « مراسلات »

« إضفاء الطابع الجرمانى على انجلترا » (١٩٤٥)

(من رسالة إلى المحرر نشرت فى مجلة « ذانيو إنجليش ويكلى » (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) ٨ مارس ١٩٤٥)

سيدى – وجه السيد سنل الانتباه إلى بعض نقاط الضعف فى موقف السيد بلچيون ، وبعض الافتقار إلى الاتساق فى عرض هذا الموقف .

من « مراسلات »

إضفاء الطابع الجرمانى على بريطانيا (١٩٤٥)

(من رسالة إلى المحرر نشرت فى مجلة « ذانيو إنجليش ويكلى » (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) ٢٩ مارس ١٩٤٥)

سيدى – لقد وزع السيد بلچيون الآن الجوائز مكافأة على أحسن الإجابات .

من « چون مينارد كينيز » (١٩٤٦)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذانيو إنجليش ويكلى » (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) ١٦ مايو ١٩٤٦)

إن ظهور عبقرية مثل عبقرية كينيز لابد أن يكون أمرا عصيا على الشرح ونادرا فى أى زمن .

من « فرديو النزعة فى الشعر » (١٩٤٦)

(من رسالة إلى المحرر نشرت فى مجلة « ذانيو إنجليش ويكلى » (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) ١٤ نوفمبر ١٩٤٦)

سيدى – وجه انتباهنا إلى رسالة السيد أوين بارفيلد ، التى تحمل العنوان المذكور أعلاه ، فى عددكم الصادر فى ٧ نوفمبر .

من « التعليم لأجل الثقافة » (١٩٤٨)

(من رسالة إلى المحرر نشرت فى مجلة « ذانيو إنجليش ويكلى » (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) ٤ مارس ١٩٤٨)

ولست بحال من الأحوال واثقا أن مثل هذا الاصلاح سيؤتى خير النتائج .

من « آراء ومراجعات »

« ثقافتنا » (١٩٤٨)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذانيو إنجليش ويكلى » (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) ٤ مارس ١٩٤٨) .

وتبقى مقالة الأستاذ هودجز المعنونة « ثقافتنا فكرها » التى تتخذ موقفا مغايرا بعض الشىء .

من « آراومراجعات »

مايكل روبرتس (١٩٤٩)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذانيو إنجليش ويكلى » (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) ١٣ يناير ١٩٤٩) .

لم يسهم مايكل روبرتس إلا بمقالتين فى « ذانيو إنجليش ويكلى » (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) وكان ذلك منذ زمن طويل : فى ١٩٣٢ .

كتابات من مجلة " هورا يزون "

(الأفق)

رسالة إلى السمكة (١٩٤١)

[نشرت في مجلة «هورايزون» (الأفق) العدد ٣ (مارس ١٩٤١) ص ١٧٣ - ١٧٥] في ١٤ يناير ، بعد أن قرأت كلمة تأبين جيمز جويس التي ظهرت في جريدة **نا تايمز** في ذلك الصباح ، وجهت إلى رئيس تحرير تلك الجريدة الرسالة الآتية :

سيدى :

آمل أن تسمح لي بتقديم تحفظ أو تحفظين حذرين على كلمة تأبينكم الشائقة لصديقى مستر جيمز جويس ، أما أن جويس أخفق في أن يتذوق « جمال الطبيعة الأبدي والرصين » فذاك ما يمكن - فيما إخال - أن نختلف معه بالإشارة إلى عدة قطع في صورة فنان شاب ويوليسيز ومأتم فنجانز ، غير إنى لما كنت بعيدا عن كتبى ، فإنى لا أستطيع أن أورد الاصحاح والآية . وأما عن عجزه عن أن يتذوق الجوانب الأعلى من الطبيعة الإنسانية فربما كان هذا اللوم أكثر انطباقا على جوناثان سوفت ، وإنى لخليق أن أسأل القارىء - قبل أن يتقبل مثل هذا الحكم - أن يتدبر قصة « الموتى » في مجموعة أناس من دبلن - وهى واحدة من أجمل القصص القصيرة في لغتنا .

إن ما أتساءل عنه ، على أية حال ، هو - في هذا التاريخ - أهمية آراء رجال أكبر سنا من جويس ، يعتنقون آراء جيل أدبى أكبر سنا ، مثل إدموند جوس أو أرنولد بنيت أو ا . ا. ولدى بعض من معاصرى جويس الأحدث سنا ، مثلى ، مازالت رواية يوليسيز تلوح أهم عمل تخيلي باللغة الانجليزية في عصرنا ، تقبل المقارنة من حيث الأهمية (وإن لم تقبلها في كثير غير ذلك) بعمل مارسل بروست . ولست أعتقد أن الخلف سيتمكن من نقض هذا الحكم ، رغم أنه قد يتمكن من إثبات عدم الأهمية - نسبيا - للانجاز الأدبى لهذه الفترة بأكملها .

خادمكم المطيع ، إلخ ....

ولما لم تنشر هذه الرسالة ، كتبت بعدها بأسبوعين لأقول إنى أفترض أنى حر في نشرها في مكان آخر ، وتلقيت كلمة مؤدبة من باب التأبينات يعيد إلى الرسالة ويعبر عن أسفه من أن قيود المساحة قد حالت دون النشر .

لم تكن رسالة حسنة الكتابة ، وذلك جزئيا لأنى كنت مريضا بالانفلونزا ، عندما كتبتها ، ولكن غرابتها كانت راجعة بالأحرى إلى الحقيقة الماثلة فى أنى كنت أرغب فى كتابة شيء تقبل ذا تايمز نشره ، وكان يراودنى الأمل فى أن تجد طريقها إلى النشر كـ « تقدير » . ولو لم يعقنى المر ض، وحس (مهما يكن ناقصا) بما هو ممكن ، لكنت كتبت شيئا أقرب إلى هذه النغمة .

سيدى :

قرأت بذهول كلمتكم التأبينية لأعظم رجل من رجال الأدب فى جيلى . من المألوف ، فيما أعتقد ، لرؤساء تحرير الجرائد أن يحتفظوا بكلمات تأبين معدة لكل الرجال والنساء المرموقين . وهذه العادة جديرة بالثناء تماما : ولكن هذه الكلمات ينبغى أن يكتبها – فى البداية – الرجل المناسب ، ثم ينبغى أن تساير الأحداث . والانطباع الذى توحى به كلمتكم عن مستر جويس هو أنها مكتوبة بقلم شخص أكبر منه سنا بكثير – شخص لابد أن يكون الآن قد جاوز التاسعة والخمسين . أما أنها قد جعلت ، بمعنى من المعانى ، مسايرة للأحداث ، فهذا ما لابد لى من أن أعتقده ، حيث إنها – كتأبين – تذكر تاريخ وفاة جويس ومكانه ، ولكن هذا لايفى بكل المتطلبات . ولست أشير إلى ضروب السهو كعدم ذكر أن العمل بتقدم اكتملت فى النهاية ونشرت تحت عنوان مأتم فنجانز ، وإنما أشير إلى إدراج تفاهات عن الرجل ، والاخفاق فى الكشف عن أى فهم لدلالة عمله فى عصره

إنى لعلى ذكر تام من أن اعتبارات المساحة – فى الوقت الحاضر – تأتى فى المحل الأول من حيث الأهمية . ولهذا السبب أجرؤ على أن أوضح كيف كان يمكنكم أن توفروا مساحة . مهما يكن من شأن التبريز المتنوع لسير إدموندجوس وأرنولد بنيت وأ.أ. ، فى ميادين أخرى ، فإنه لا يسع أياً منهم أن يدعى أن له أى سلطة كناقد . وقد كان يمكن أن توفروا ذكر العبارات المأخوذة مما قالوه عن جويس منذ عدة سنوات خلت . كذلك كان يمكنكم أن توفروا تقييم كاتب تأبيناتكم . إن أول عمل لكاتب تأبين هو أن يقدم الوقائع المهمة فى حياة المتوفى ، وأن يعطينا فكرة عن المكانة التى كان يحظى بها فهو ليس مطالبا بأن يتفوه بأحكام عاجلة (خاصة عندما تكون كلمته بلا توقيع) رغم أن جزءا من وظيفته المثلى ، عندما يكون موضوعه أحد الكتاب ، هو أن يعطينا فكرة عن رأى أكثر نقاد عصره كفاءة فيه . وأعتقد أيضا ، بالنظر إلى حدود المساحة عندكم ، أن ذكر كون جويس واحدا من « أسرة كبيرة وفقيرة » لم يكن ضروريا ، وأن إيراد ملاحظة حمقاء له – عندما كان شابا – قد تولد فى القارىء انطباعا خاطئا بأن الغرور كان أبرز ملامح شخصيته ، وانطباعا يعادله فى الخطأ بأننا نملك ما ليبتس من

السلطة كى يؤذن لنا بتجاهل عمل جويس . ولما لم يكن لديكم مساحة لذكر أن يوليسيز قد نشرت - فى نهاية المطاف - فى كل من انجلترا وأمريكا فربما كان من الأفضل حذف الإشارة إلى أنها قد منعت قبل ذلك .

وينبغى على أن أحاول أن أوضح تمام الإيضاح أن القضية التى أثيرها لا صلة لها بالفرق بين تقييمى لعمل جويس وتقييم كاتبكم . فلست معنياً بمسائل الرأى وإنما بمسائل الوقائع . ولو كان رأيى فى جويس أدنى من رأى كاتبكم ، لما تغيرت إدانتى لكلمتكم . إن دوافعى إلى كتابة هذه الرسالة تجاوز الولاء لصديق ، أو الرغبة فى رؤية كاتب معين ينال حقه . لقد كان اسم جويس وشهرته معروفين فى العالم كله : وأن للتايمز صيتا يعادله فى الاتساع . ولست أعتقد أن كلمتكم ستؤثر كثيرا فى رأى العالم فى جويس ، ولكنى أخشى أن تستخدم كدليل فى أيدى من يؤثرون أن يعتقدوا أن انجلترا قد فقدت احترامها لذلك الفن الذى اشتهرت به أساسا .

المخلص ، إلخ ... .

فرجينيا ولف

(١٩٤١)

[نشرت فى مجلة «هورايزون» (الأفق) مايو ١٩٤١]

إنما فقط فى ظل أوضاع فريدة ، قد أمكنتنى أن أهتم بنقد الكتاب المعاصرين ، إلا أن يكون ذلك فى تيارات الحادثة . وفى حالة الكتاب الذين يعتبر المرء عملهم ضارا ، أو الذين عولج عملهم بتزلف غير نقدى ضار ، يصور المرء لنفسه أحيانا إنه ملزم بأن يستنكر أو يهزأ . وفى حالة الكتاب الذين تجوهلت مزاياهم أو أسيىء فهمها ، ثمة أحيانا التزام خاص بأن يناصرهم المرء . بيد أنه عندما يكون كاتب ذو أهمية لاجدال فيها قد تلقى ما هو جدير به من التقدير ، ولا يهدده أدنى خطر أن يتجاهل أو يقلل من شأنه ، فليس ثمة ما يقسر على النقد : لأن ما يهم أساسا هو أن تقرأ كتابته . وما إن يحل جيل محل جيل آخر ، حتى يتعين أن يبدأ الجهد الذى لا نهاية له ، جهد إعادات التقييم التى سيعاد تقييمها بدورها . وليست لحظة موت مؤلف بعينه هى التى يبدأ عندها هذا العمل ، وإنما عندما يولى جيل بأكمله .

ومهما يكن من أمر ، فينبغى أن تكون هناك نقطة صحيحة للإشارة ، فى لحظة الموت ، غير النعى الرسمى الذى هو – فى أحسن الحالات – محاولة لقول الكثير فى حيز ضئيل . ويلوح لى أنه عندما يموت كاتب عظيم – إلا إذا كان قد عمر بالفعل أكثر من حياته [الأدبية] – فثمة شيء مهدد بالاختفاء ، لن يعاود الظهور فى الدراسات النقدية ، ولا فى التراجم الوافية لحياته ، ولا فى ذكريات عارفيه ونوادرهم وربما كان شيئا لا سبيل إلى الاحتفاظ به أو نقله . ولكن بإمكاننا ، على الأقل ، أن نحاول تسجيل بعض رموز من شأنها أن تذكرنا ، فى المستقبل ، بأن ثمة شيئا قد ضاع ، إن كنا لا نستطيع أن نتذكر ماهيته ، وتذكر جيلا تاليا بأن ثمة شيئا لا يعرفه ، على الرغم من كل وثائقه ، حتى ولو لم يكن بوسعنا أن نخبره بماهيته . وهو شيء أخفقت فرجينيا ولف – رغم كل براعتها وعبقريتها – فى أن تنقله فى ترجمتها لحياة روجر فراى : ولئن كانت قد أخفقت ، هى التى – إن كان هناك أحد – كان يجمل بها أن تنجح فى معالجة شخصية أدنى مرتبة ، فإنى لأشك فيما إذا كان بإمكاننا أن نفعل الكثير من أجلها ، مهما حاولنا . هذا مالابد أن يكون أحدهم – وقد نسيت من – قد عناه ، عندما تساءل عن قولنا ببساطة : « كولردج مات » . أعنى أنه ليس بالأسف على أن عمل كاتب قد

انتهى ، ولا بالوحشة لفقدان صديق ، حيث أن الانفعال الأول يمكن أن يعبر عنه ، والثانى يحتفظ به المرء لنفسه ، وإنما هو خسارة شيء أعمق وأوسع فى آن واحد ، تغير فى العالم هو أيضا دمار لحق بالمرء .

وعلى حين أنه ما من سبيل لتوصيل هذا الشعور ، فإن الموقف الخارجى يمكن – إلى حد ما – أن ترسم معالمه . إن أى مؤلف ميت منذ زمن بعيد ، مؤلف نشعر باعتماد شخصى فريد عليه ، من نوع ما ، إنما نعرفه فى المحل الأول من خلال عمله ، كما يود أن يعرفه الخلف ، لأن هذا هو ما اهتم به . بيد أننا قد نبحث أيضا ونمسك ، متلهفين ، بأى حكاية عن حياته الخاصة ، قد تشعرنا – لمدة لحظة – بأننا نراه على نحو ما كان يراه معاصروه . وقد نحاول أن نضع الصورتين معا ، محدقين – خلال غموض الزمن – بحثا عن الوحدة التى كانت ، وعلى نحو متسق ، العقل المتجلى فى الآية ، ورجل الأعمال والمسرات وألوان القلق اليومية ، مثلنا . ولكننا حين نخفق فى ذلك ، نرتد – فى أكثر الأحيان – إلى تأكيد الفروق بين الصورتين . مامن أحد يمكن أن يفهم : ولكن بين فنان عظيم من الماضى ، ومعاصر عرفه المرء كصديق ، فرق بين سر يحير وسر يتقبل . إننا لا نستطيع أن نشرح ، ولكننا نتقبل وعلى نحو من الأنحاء نفهم . وهذا – فيما أظن – هو ما يختفى كلية

وسيتوصل المستقبل إلى تقدير باق لمكان روايات فرجينيا ولف من تاريخ الأدب الانجليزى ، وسيتزود أيضا بوثائق كافية لفهم ما كان عملها يعنيه لمعاصريها . وسيظفر أيضا – من خلال الرسائل والذكريات – بأكثر من لمحات خاطفة عن شخصيتها . ومن المحقق أنه لولا تبريزها ككاتبة . وتبريزها كذلك النوع من الكتاب الذى كانته ، لما شغلت المركز الخاص الذى كانت تشغله بين المعاصرين ، ولكنها ما كانت لتشغله بكونها كاتبة فقط – ففى هذه الحالة الأخيرة كان انقطاع عملها سيكون هو مبعث الأسف هنا . وبمحاولة تعداد الصفات والأوضاع التى أسهمت ، قد يولد المرء – فى البداية – انطباعا زائفا بـ « مزايا عارضة » اجتمعت لتدعيم عبقريتها التخيلية وحسها بالأسلوب ، وهو مالا نزاع عليه ، وأحالتها إلى رمز – بل أسطورة تقريبا – وهو ما غدته فى نظر من لم يكونوا يعرفونها ، ومركز اجتماعى وهو ما كانته فى نظر من عرفوها . إن بعض هذه المزايا ربما تكون قد ساعدت على تمهيد السبيل أمامها إلى الشهرة ، رغم أنه عندما يتوطد صيت أدبى ، ينسى الناس بسرعة الفترة الطويلة التى استغرقها فى النمو ، ولكن تلك الشهرة ذاتها مبنية ، برسوخ كاف ، على كتاباتها . وهذه الصفات من الجاذبية والتبريز الشخصيين ، من الرفق والفطنة ، من حب الاستطلاع عن البشر ، والميزة الخاصة المتمثلة فى نوع من المركز الوراثى فى الأدب

الانجليزى (مع المنافع العارضة التى جلبها ذلك المركز) لا تروى - حين تعدد - القصة كاملة . لقد اجتمعت على صنع كلٍ أكبر من حصيلة أجزائه .

إنى أعى جيدا أن الأهمية الأدبية - الاجتماعية التى كانت فرجينيا ولف تستمتع بها ، كانت نواتها كامنة فى مجتمع من عادة أولئك الذين كانت أفكارهم عنه غامضة - غامضة حتى من حيث علاقتها بطوبيو غرافية لندن - أن يسخروا منه ، وربما لم يكونوا فى ذلك منزهين عن الغرض دائما . إن الإجابة الكافية للوفاء بهذا الغرض ad hoc - وإن لم تكن إجابة نهائية - يحتمل أن تكون : إنها كانت الجماعة الوحيدة الموجودة . وإذ أعتقد أنه بدون فرجينيا ولف فى مركزها ، كانت لتظل بلا شكل أو هامشية ، فإن توجيه الاهتمام إلى أهميتها لعالم الاجتماع ليس مما يخرج عن نطاق موضوعى . إن أى جماعة خليقة أن تبدو ، من الخارج ، أكثر وحدة ، وربما أقل تسامحا وأشد استبعادا لغيرها ، مما هى عليه فى الواقع . وهنا بالتأكيد ، لم يكن أى التزام بالسنة مفروضاً . ومن المحقق أنها لو كانت مسألة عضوية محدودة وعقيدة مستبعدة لغيرها ، لما جذبت الاهتمام المستفز لمن كانوا يعترضون عليها ، لهذه الأسس المفترضة . وليس جزءا من هدفى هنا أن أدافع عن الصفوات أو أنقدها أو أقيمها . وإنما أنا لا أنكر المسألة إلا لأقول إن فرجينيا ولف كانت المركز لا لجماعة باطنية فحسب ، وإنما للحياة الأدبية فى لندن . لقد كان وضعها راجعا إلى اتفاق صفات وظروف ، لم يحدث من قبل قط ، ولا أظن أنه سيحدث من بعد قط . لقد حافظ على التقاليد الكريمة والجديرة بالاعجاب لثقافة الطبقة الوسطى العليا ، وهو موقف لم يكن الفنان فيه خادما لراعى الفنون السامى ، ولا طفيليا على البلوتوقراطى ، ولا مسليا للدهماء - موقف كان فيه منتج الفن ومستهلكه على قدم المساواة ، لا هذا أعلى ولا ذاك أدنى . ويموت فرجينيا ولف تحطم نموذج ثقافى بأكمله إنها قد لا تكون - من إحدى وجهات النظر - إلا رمزا له ، ولكنها ما كانت لتكون رمزا لولا أنها كانت الشخص الذى صانه ، أكثر من أى شخص آخر فى عصرها . سيظل عملها باقيا ، وسيسجل شىء من شخصيتها . ولكن كيف يتسنى فهم مركزها فى حياة عصرها لأولئك الذين سيكون عصرها بعيدا عنهم ، إلى الحد الذى لن يعرفوا معه حتى إلى أى مدى هم يخفقون فى فهمه ؟ أما عنا

l'on sait que l'on perd. On ne sait jamais ce que l'on rattrapera.

رجل الأدب ومستقبل أوربا

(١٩٤٤)

[نشرت فى مجلة «هورايزون» (الأفق) ديسمبر ١٩٤٤ . وقبل ذلك نشرت فى مجلة «نورسمان» ١٩٤٤] .

أود أولا أن أحدد المعنى الذى سأستخدم به مصطلح « رجل الأدب » . وسأعنى به الكاتب الذى تكون كتابته ، فى المحل الأول ، فناً بالنسبة له ، والذى يعنى بالأسلوب عنايته بالمضمون : وعلى ذلك يعتمد فهم كتاباته على تنوق الأسلوب قدر اعتماده على استيعاب المضمون . وهذا (فى المحل الأول) هو الشاعر (بما فى ذلك الشاعر الدرامى) وكاتب القصة النثرية وتوكيد هذين النوعين من الكتاب ليس إنكارا للقب « رجل الأدب » على الكتاب فى ميادين أخرى كثيرة : وإنما هو – ببساطة – طريقة لعزل مشكلة رجل الأدب ، من حيث qua هو رجل أدب . ولئن كان ما أقوله يصدق على الشاعر والروائى ، لقد صدق أيضا على سائر الكتاب ، بقدر ماهم « فنانون » .

بديهى أن أول مسئولية لرجل الأدب هى مسئوليته نحو فنه ، وهى نفس المسئولية الواقعة على سائر الفنانين ، لا يستطيع الزمن ولا الظروف الاقلال منها أو تعديلها : أى أن عليه أن يبذل قصاراه فى الوسيط الذى يعمل به . وهو يختلف عن سائر الفنانين فى أن وسيطه هو لغته . فنحن لا نرسم جميعا صورا ، ولسنا جميعا موسيقيين ، ولكننا جميعا نتكلم . وهذه الحقيقة تلقى على رجل الأدب مسئولية خاصة إزاء كل إنسان يتحدث نفس اللغة ، مسئولية لا يشاركه إياها العاملون فى سائر الفنون . ولكن ، عموما ، فإن المسئوليات الخاصة الواقعة على عاتق رجل الأدب ، فى أى وقت ، يجب أن تأتى فى المحل الثانى بعد مسئوليته الباقية كفنان أدبى . ومهما يكن من أمر ، فإن رجل الأدب ليس ، كقاعدة ، منغمسا فى إنتاج أعمال فنية فحسب . إن له اهتمامات أخرى ، كأى شخص آخر : اهتمامات تومىء كل الاحتمالات إلى أنه سيكون لها تأثير فى مضمون ومعنى الأعمال الفنية التى ينتجها . إن عليه نفس المسئولية ، ويجب أن يكون له نفس الاهتمام بمصير بلده ، وبالشئون السياسية والاجتماعية فيه ، كما لأى مواطن آخر . وفى المسائل الخلافية ، ليس هناك سبب يدعو إلى أن يعتنق اثنان من رجال الأدب آراء متطابقة ، وأن يعضدا نفس الحزب والبرنامج ، أكثر مما هناك سبب يدعو إلى أن يكون أى مواطنين آخرين كذلك . ومع ذلك فثمة مسائل عامة الأهمية ،

يجمل فيها برجل الأدب أن يعبر عن رأيه ، ويمارس تأثيره ، لا كمواطن فقط ، وإنما كرجل أدب : وعلى مثل هذه المسائل ، أظن أن من المرغوب فيه أن يتفق رجال الأدب . وعندما أتقدم لذكر بعضها ، لا أتوقع أن يتفق كل رجال الأدب معى ، ولكنى لو اقتصرت على تقريرات ، بوسع كل رجال الأدب - كرجال أدب - أن يوافقوا عليها فورا ، لما فهت إلا بأقوال رثة .

ورجل الأدب - من حيث هو كذلك - ليس معنيا بخريطة أوربا السياسية أو الاقتصادية ، وإنما يجب أن يكون شديد الاهتمام بخريطتها الثقافية . وهذه المشكلة ، التى تتضمن علاقات ثقافات ولغات مختلفة فى أوربا ، لابد أنها قد طرحت ذاتها ، أولا ، على رجل الأدب كمشكلة داخلية : وفى هذا السياق ، ليست الشئون الخارجية إلا امتدادا للشئون الداخلية . فيكاد كل بلد استقر منذ زمن طويل أن يكون مركبا من ثقافات محلية مختلفة : وحتى عندما يكون متجانسا تماما من حيث العرق ، فإنه - بين الشرق والغرب - أو ، على نحو أشيع ، بين الشمال والجنوب - سيكشف عن اختلافات فى الكلام وفى الأعراف وفى طرق التفكير والشعور . بديهى أن الأجانب يفترضون عادة أن البلد الصغير أكثر توحدا مما هو عليه فى الواقع . وعلى الرغم من أن الأجنبى المتعلم يعى أن بريطانيا تشتمل ، داخل منطقتها الصغيرة ، على عدة أجناس وعدة لغات ، فإنه قد يبخس أهمية الاحتكاك - والاتحاد الموفق فى كثير من الأحيان نحو غاية مشتركة - بين الأنماط المختلفة . من الأقوال المتداولة أن النزعة الصناعية (التى تعد الشمولية تعبيرا سياسيا عنها) تجنح إلى إلغاء هذه الفروق ، واجتثاث الناس من موطن أسلافهم ، وخلطهم فى مراكز صناعة وعمل كبيرة ، أو إرسالهم هنا وهناك ، كما تملى حاجات الصناعة والتوزيع والنزعة الصناعية ، فى جانبها السياسى ، تجنح إلى تركيز توجيه الأمور فى حاضرة واحدة كبيرة ، وتقليل ذلك الاهتمام بالشئون المحلية والسيطرة عليها ، وهو ما يكتسب البشر من طريقه خبرة سياسية وحسا بالمسئولية . وإزاء هذا الاتجاه ، فإن النزعة الاقليمية - كما فى تطلب مزيد من الاستقلال المحلى من حين إلى حين ، لسكوتلندا أو ويلز - بمثابة احتجاج .

لقد كانت نقطة الضعف فى الحركات « الاقليمية » فى كثير من الأحيان هى افتراضها أن المرض الثقافى يمكن أن يعالج بوسائل سياسية . إنها نسبة نوايا خبيثة إلى أفراد منتمين إلى الثقافة الغالبة ، قد يكونون أبرياء منها ، وذلك بعدم التوغل عميقا بما فيه الكفاية فى العقل ، ووصف علاج سطحى . وينظر الماديون إلى هذه النبضات الإقليمية نظرة السخرية فى كثير من الأحيان . ورجل الأدب ، الذى يجمل به أن يكون مؤهلا على نحو فريد لاحترامها ونقدها ، ينبغى أن يكون قادرا على النظر إليها فى

منظور أطول مما يقدر عليه السياسى أو الوطنى المحلى . يجمل به أن يعرف أنه لا يمكن للثقافة أن تزدهر لا فى وحدة كاملة وشاملة ، ولا فى اكتفاء ذاتى معزول ، وأن الثقافة المحلية والعامة أبعد ما تكونان عن التعارض ، وأن كلا منهما لازمة حقا لصاحبتها . ولدى العقلية الهندسية ، فإن فكرة التوحد الشامل من ناحية ، أو فكرة الاكتفاء الذاتى الكامل من ناحية أخرى ، أيسر على الادراك . أما وحدة الثقافات القومية فى ثقافة عامة فأمر أعصى على التصور ، وأصعب تحققا . بيد أنه يجمل برجل الأدب أن يعرف أن الوحدة تعنى محو الثقافة ، وأن الاكتفاء الذاتى يعنى موتها جوعا .

ويجمل برجل الأدب أن يتبين أيضا أنه فى نطاق أى وحدة ثقافية ، فإن التوازن الملائم بين الحياة الريفية والحضرية أمر أساسى . فبدون مدن كبرى – كبرى ، لا بالمعنى المادى الحديث بالضرورة ، وإنما كبرى بكونها ملتقى مجتمع من الأذهان الأكثر تفوقا والآداب الأشد تهذيبا – لن ترتفع ثقافة أمة ، قط ، فوق مستوى ريفى . وبدون حياة التربة ، التى منها تستمد قوتها ، لابد للثقافة الحضرية من أن تفقد مصدر قوتها وتجددها .

Fortunatus et ille qui deos novit agrestes

إن ما نتعلمه من دراسة الأوضاع فى بلداننا نستطيع أن نطبقه على الاقتصاد الثقافى فى أوربا .

بديهى أن الهدف الأول للسياسة ، عند نهاية حرب كبرى ، ينبغى أن يكون إقرار سلام ، وسلام باق . ولكن فى أزمان مختلفة ، قد تسود أفكار مختلفة عن الشروط اللازمة للسلام ، وعند نهاية الحرب الأخيرة كانت فكرة السلام مرتبطة بفكرة الاستقلال والحرية . وظن أنه إذا أدارت كل أمة جميع شئونها الخاصة فى الداخل ، وقامت بشئونها السياسية الخارجية من خلال عصبة للأمم ، فسيتأكد السلام باستمرار . كانت هذه فكرة تغفل وحدة الثقافة الأوربية . وعند نهاية هذه الحرب ، فالأكثر احتمالا هو أن ترتبط فكرة السلام بفكرة الفاعلية – أى بكل ما يمكن تخطيطه . وفى هذا إغفال لـ « تعدد » الثقافة الغربية . فليست « الثقافة » مهددة بأن نتجاهل : بل على العكس ، أظن أن الثقافة قد تغدو آمن ، إذا قل الحديث عنها . بيد أنه فى هذا الحديث عن « الثقافة » ، فإن فكرة ثقافة أوربية – ثقافة لها تقسيمات فرعية عديدة – غير الحدود القومية – فى نطاقها ، وخيوط متقاطعة متنوعة من العلاقة بين البلدان ، وإن ظلت ثقافة أوربية شاملة يمكن التعرف عليها – لا تبرز كثيرا : وثمة خطر يتمثل فى افتراض أن أهمية الثقافات المتنوعة تتناسب مع حجم الأمم وسكانها وثروتها وقوتها

لم أذكر مشكلة التعدد الاقليمي للعرق والثقافة داخل الأمة الواحدة (كما في بريطانيا العظمى) كمجرد قياس تمثيل مفيد مع تعدد أوربا ، ولكن لأني أظن أن المشكلتين أساسا مشكلة واحدة . فلست أظن أن وحدة بين الثقافات الاقليمية الرئيسية لأوربا أمر ممكن ، إلا إذا كان كل من هذه الوحدات مستوعبا ، في ذاته ، لتعدد ملحوظ . إن ثقافة قومية موحدة تماما ، كتلك التي طمح المنظرون والساسة الألمان ، في مائة السنوات الأخيرة أو أكثر ، إلى تحقيقها في ألمانيا ، تجنح إلى أن تغدو - كما يسهل أن نرى من وجهة نظر سياسية خالصة - تهديدا لجيرانها . وما لا يتضح بهذه السرعة هو أن الأمة المتحدة على مثل هذا النحو الكامل هي ، من وجهة نظر سياسية ، تهديد لذاتها . ونستطيع جميعا أن نرى أنه في أمة درب مواطنوها على أن ينظر بعضهم إلى بعض على أنهم إخوة ، فستعمق الأخوة - وتعمق بدورها - كراهية مشتركة للأجانب . بل أننا نستطيع أن نقول إن الأمة التي لا يحدث فيها قدر من التشاحن والتنازع الداخلي ، لايمكن أن تكون عضوا مرغوبا فيه في مجتمع الأمم الأوربي . ولكني أظن أن الأمة الموحدة تماما ، ثقافيا ، ستكف عن أن تنتج أي ثقافة : بحيث ينبغي أن يكون ثمة مقدار معين من التشاحن الثقافي الداخلي ، إذا أرادت أن تحقق أي شيء في مجال الفن والفكر والنشاط الروحي ، وبالتالي تسهم في ثقافة أوربا .

ومهما يكن من أمر ، فإنه لا يلوح لي أن بلوغ توازن خلاق بين القوى المحلية والعرقية ، داخل أمة واحدة ، أو بين مجتمعات أوربا ، بالسهولة التي يلوح أن بعض منظرين كالأستاذ أ .هـ . كار - الذي يتركز انتباهه على مشكلات سياسية صرف - يعتقدونها . يقول الأستاذ كارفي كتابه **شروط السلام** « إن كل الأسباب تجعلنا نفترض أن أعدادا كبيرة من أهل ولز وقطالونيا وأوزبك قد حلوا ، بدرجة كافية ، مشكلة النظر إلى أنفسهم على أنهم ولزيون وقطالونيون وأوز بكيون صالحون ، لبعض الأغراض ، وأنهم بريطانيون وإسبانيون وسوفيت صالحون ، لأغراض أخرى » ولست أدري ما شعور أعداد كبيرة من القطالونيين والأوزبكيين نحو ذلك بيد أنه على قدر ما يخص الأمر الولزيين ، يلوح لي أن الأستاذ كار قد أجاب على سؤال ما كان ولزي ليطرحه . لاشك عندي في أن أغلب الولزيين ينظرون إلى أنفسهم على أنهم « ولزيون صالحون » و« بريتون صالحون » في آن واحد (بصرف النظر عن الحقيقة الماثلة في أن حق الولزيين في النظر إلى أنفسهم على أنهم بريتون أكبر ، بالنظر إلى أسلافهم ، من حق أغلبنا ، في هذه الجزيرة - ولكن مستر كار كان أستاذا في ابرستوث ، ومن ثم يجمل به أن يعرف) فالمسألة ، بالنسبة لهم ، هي ما إذا كان يمكن للثقافة الولزية أن تصون ذاتها وتنميها ، إزاء الضغط الذي تمارسه لندن ، والذي ينزع إلى وحدة

تتمحى معها الفروق . ونفس السؤال يطرح فى اسكتلندا ، وينبغى أن يطرح نفس السؤال فى كل مقاطعة من انجلترا ، لم تتمثلها بالفعل لندن أو بلدة صناعية إقليمية كبرى . ولئن فقدت كل أجزاء بريطانيا ثقافاتها القومية ، فلن يكون لديها ما تسهم به فى تشكيل الثقافة الانجليزية وبالتالى لن يكون لدى بريطانيا ما تسهم به فى الثقافة الأوربية .

ذهبت إلى أن صحة أوربا الثقافية تشمل الصحة الثقافية للأجزاء المكونة لها ، ولا تتمشى مع الأشكال المتطرفة للقومية والدولية ، سواء بسواء . ولكن سبب ذلك المرض ، الذى يقضى على ذات التربة التى تضرب فيها الثقافة بجذورها ، ليس الأفكار المتطرفة ، والتعصب الذى تنبهه ، قدر ما هو الضغط الذى لا يلين للنزعة الصناعية الحديثة ، مما يطرح المشكلات التى تحاول الأفكار المتطرفة حلها ، وليس أقل آثار النزعة الصناعية أننا نغدو ذوى أذهان آلية ، وبالتالى نحاول أن نقدم حلولا بلغة الإدارة لمشكلات هى أساسا مشكلات حياة .

ربما بدا أنى ، فى الصفحات السابقة ، أبتعد أكثر عن موضوع هذه المقالة ، وهو مسئولية رجل الأدب . ستظل المشكلات السياسية تعالج من قبل الساسة ، والمشكلات الاقتصادية من قبل علماء الاقتصاد ، ولابد ، باستمرار ، من أن تكون هناك حلول وسط بين وجهات النظر السياسية والاقتصادية . وكما أن هاتين الوجهتين ليستا منطقتين من النشاط منفصلتين تماما ، يمكن أن تعالجهما على نحو مرضٍ مجموعتان مستقلتان ، على نحو مشترك ، من الاخصائيين ، فكذلك لايمكن عزل المنطقة «الثقافية» عن أيهما . وقد كان الأمر ليكون مريحا جدا لو أنه كان كذلك ، ولو أن رجال الأدب - وسائر الناس الذين يمكن القول إنهم مهتمون خصيصا بمسائل « الثقافة » - أمكنهم أن يتابعوا سياستهم ، دون اهتمام بما يجرى فى الميادين السياسية والاقتصادية ، وافتراض أن مثل هذا الفصل الواضح بين الأنشطة يمكن أن يقام يلوح أنه كان وراء تقريرات مستر كار التى من هذا النوع :

« إن وجود مجموعة عرقية أو لغوية ، متجانسة إن قليلا أو كثيرا ، يربط بينها تقليد مشترك ، وتنمية ثقافة مشتركة ، لابد أن يكف عن تقديم قضية تؤيد ، فيما يبدو للوهلة الأولى prima facie إقامة أو صيانة وحدة سياسية مستقلة » (شروط السلام ، ص ٦٢) .

لا يستطيع المرء أن يقول إن هذا التقرير ، بوضعه الحالى ، غير مقبول . ولكنه بحاجة إلى تعديل ، وإلا استنتج المرء أن « ثقافة » « مجموعة عرقية أو لغوية متجانسة

إن قليلا أو كثيرا ، يربط بينها تقليد مشترك وتنمية ثقافة مشتركة ، يمكن أن تزدهر دون أن يفسدها شيء ، مهما تكن درجة تبعيتها السياسية ، وبمعنى آخر ، فإني أثير السؤال عما إذا كانت ثقافة مثل هذه المجموعة يمكن أن تظل مستقلة ، دون درجة ما من الاستقلال السياسي : رغم أني ، من ناحية أخرى ، أؤكد أن الاكتفاء الذاتي الثقافي الكامل لا يتمشى مع وجود ثقافة أوربية مشتركة . إن مشكلات العالم الحقيقية هي - من الناحية الفعلية - مركب ، وخليط عادة من الاعتبارات السياسية والاقتصادية والثقافية والدينية . وفي هذا الموقف أو ذاك ، قد يضحي بواحد أو أكثر من هذه الاعتبارات ، من أجل الاعتبار الذي هو - في ذلك الموقف - أكثرها قسرا ، ولكن كل اعتبار منها يتضمن بقية الاعتبارات .

إن مسئولية رجل الأدب في الوقت الحاضر ، طبقا لهذه الوجهة من النظر، لا هي تجاهل السياسة والاقتصاد ، ولا هي - بالتأكيد - هجر الأدب من أجل أن يدفع بنفسه إلى جدال في أمور لا يفهمها . بيد أنه يجمل به أن يراقب ، ساهرا ، سلوك الساسة وعلماء الاقتصاد ، بغرض النقد والتحذير ، عندما يحتمل أن يكون لقرارات وأفعال الساسة وعلماء الاقتصاد عواقب ثقافية . وإزاء هذه العواقب ، يجمل برجل الأدب أن يؤهل ذاته للحكم عليها . فالساسة وعلماء الاقتصاد ينسون عادة العواقب الثقافية المحتملة لأنشطتهم ، ورجل الأدب مؤهل خيرا منهم للتنبؤ بها ، وإدراك جديتها[1] .

ولست أريد أن أوحي بأني أفترض أن ثمة حدا مؤكدا بين الشئون التي تهم رجل الأدب على نحو مباشر ، وتلك التي تهمه على نحو غير مباشر . ففي شئون التعليم ، مثلا ، هو أقل اهتماما - على نحو مباشر - بمشكلات تنظيم وإدارة التعليم الشعبي منه بـ مضمون التعليم . ومن المحقق أنه يجمل به أن يكون على ذكر مما يلوح أن أشخاصا كثيرين يجهلونه ، وهو أن من الممكن أن تكون هناك حالة عالية من الثقافة ، بقدر ضئيل من التعليم ؛ أو قدر كبير من التعليم ، دون أن يترتب عليه أي تحسن في الثقافة . ومن بعض وجهات النظر لن يحمل التعليم على محمل الجد بالقدر الذي يلوح أن الآخرين يفعلونه . ولكنه خليق أن يهتم جدا بالمحافظة على النوعية ، والتذكرة المستمرة بما يسهل السهو عنه . أنه ، لو كان علينا أن نختار ، فخير لنا أن تتعلم أقلية من الناس جيدا ، من أن يتعلم كل إنسان على نحو متواضع الجودة . كذلك يجمل به أن يهتم ، بوجه خاص ، بالحفاظ على تلك العناصر في التربية والتعليم التي كانت في

(١) من الحالات المتصلة بهذا قانون التربية والتعليم الحديث في هذا البلد . فلا يبدو حتى الآن أن أحدا قد كرس أي اهتمام للآثار المحتملة لمثل هذا الاجراء في الثقافة الانجليزية . وحتى رجال الكهنوت لم يتوصلوا إلى أي رأي محدد في آثاره المحتملة في الدين الانجليزي

الماضي مشتركة بين مختلف الأمم الأوربية . إننا لسنا مهددين فقط بقومية مسرفة في التربية والتعليم ، وإنما نحن نقاسي من ذلك فعلا . إن العناصر الأعلى المشتركة بين التعليم الدنيوى الأوربي هي - فيما أفترض - غرس اللغات والآداب اللاتينية واليونانية ، وغرس العلم الصرف . وفي وقت يعلن فيه عن العلم أساسا ، من أجل المنافع العملية - الناتجة عن الاختراع والاكتشاف - التي قد يمنحها تطبيق العلم ، فإن هذه التذكرة ربما لم تكن في غير محلها ، التذكرة بأن العلم التطبيقي معرض دائما لأن تلوثه دوافع سياسية واقتصادية ، وأن المخترعات والمكتشفات كثيرا ما تجتذب الناس بجداوها في التغلب على غيرهم ، في السلام والحرب قدر ما تجتذبهم لمنافعها المشتركة للإنسانية . وكذلك أنه ليس استخدام نفس الآلات والاستمتاع بنفس سبل الراحة ، والمساعدات العلاجية ، مايستطيع أن يرسي ويطور عقلا مشتركا ، وثقافة مشتركة . ومهما يكن من أمر ، فإني أتحدث عن العلم ببعض التردد ، ولكني على اقتناع تام بأنه من أجل المحافظة على أية ثقافة أوربية ، فضلا عن صحة مكوناتها القومية ، فإن التنمية الدائمة لمصادر تلك الثقافة في بلاد اليونان وروما ، واستمرار التجدد بهما ، أمران لازمان . وإني لأود أن أقول اسرائيل أيضا ، ولكني أود أن أقتصر - على قدر ما يمكن ذلك - على الجانب الثقافي ، أكثر من الديني .

ثمة شئون أخرى يجمل برجل الأدب أن يمارس رقابة مستمرة عليها : شئون قد تطرح ذاتها ، من آن لآخر ، هنا وهناك ، بطابعها الفورى العاجل . تلك هي المسائل التي تثار في سياقات معينة ، عندما تكون حرية رجل الأدب مهددة ، ولست أفكر فقط في مسائل الرقابة - سواء كانت سياسية أو دينية أو أخلاقية . فإن خبرتي تدلني على أن هذه القضايا ينبغي أن تواجه فور نشوئها . وفي ذهني كذلك الأخطار التي قد تنبع من التشجيع الرسمي ومن رعاية الفنون ، والأخطار التي يتعرض لها رجال الأدب إذا غدوا - بصفتهم المهنية - خداما للدولة[1] . والحكومات الحديثة واعية جدا بالاختراع الحديث « الدعاية الثقافية » حتى عندما لا يكون الحاكمون حساسين ، بصورة خاصة ، للثقافة . ومهما يكن من ضرورة الدعاية الثقافية ، في ظل الأوضاع الحديثة ، فينبغي أن نكون يقظين إلى الحقيقة الماثلة في أن كل دعاية يمكن أن تحرف .

(١) سابقا ، كان رجال الأدب الإنجليز كثيرا مايجدون معاشهم في وظائف الحكومة ولكن هذا النوع من الاعتماد على الدولة مكنهم من أن يكونوا أكثر حرية في متابعتهم أهدافهم الخاصة ، ومراعاة ضمائرهم ككتاب وكان هذا أمرا بالغ الاختلاف عن خدمة الدولة كرجال أدب . وفي المستقبل يلوح من المحتمل أن يكون موظفو الحكومة أشد انشغالا من أن يصبحوا كتابا في وقت فراغهم، وأن الوظائف الحكومية لن تشمل رجالا من هذا الطراز

وكمـا أسلفت ، فلست أتوقع أن يتفق مـعى كل رجـال الأدب ، فى كل بلد أوربى ، على آرائى ، ولكنى أجرؤ على الأمل أن بعضـهم سيـتفق ، وأن ثمة مدى من المشكلات العـامـة نحن جمـيعـا - بغض النظر عن جنسيـتنا أو لغـتنا أو انحـيازنـا السـيـاسـى - مشـتـركون فى الاهتمـام به ، وقد نـأمل أن يكون لنا رأى مشـتـرك فـيه ، وإنى لآمل أن يوافق البعض على أنى قررت بعضا من هذه المشكلات . إن مثل هذه الموافقة خليقة أن تمنح مضمونا أكبر لعبارة « جمهورية الآداب » . ولحسن الحظ ، لاتتطلب « جمهورية » أو (إذا اسـتـخـدمنا مـصطلحـا أقـوى) « أخـوة » الآداب أن يحب كل رجـال الأدب بعضـهم بعضـا ، فقد كانت هناك دائمـا - وستظل هناك دائمـا - غـيرة ودسـائس بين الكتاب ، ولكن [تلك الأخوة] تتضـمن أن بيننا آصرة مشـتركة ، والتزاما متبادلا بمثل أعلى مشـترك ، وأنه يجمل بنا فى بعض المسائل أن نتحدث باسم أوربا ، حتى عندما لانتحدث لغير مواطنينا .

من « ت . س . إليوت عن وضع الإنسان اليوم » (١٩٤٥)

[من مقابلة مع إليوت أجراها ج . ب . هودين ، ونشرت في مجلة «هورايزون» (الأفق) أغسطس ١٩٤٥]

[س] : كيف تود للإنسانية ، من قلب خبرة عصرنا الحاضر المريرة ، أن تتطور ؟

– حسن . إن كل ما يسعنا أن نتحدث عنه في هذه الأمور هو المستقبل المباشر ، لا المستقبل بأكمله . إني خليق أن أتحدث عن وعي روحي أعظم ، وليس معنى هذا انني أتطلب أن يرتفع كل إنسان إلى نفس المستوى الواعي ، وإنما أعني أن يكون لكل إنسان بعض المعرفة بأعماق النمو الروحي ، وبعض التقدير والاحترام لأولئك الأشخاص الأبعد عن المألوف ممن يمكنهم أن يوغلوا في المعرفة الروحية ، بأكثر مما يستطيع أغلبنا .

(من كلمة نشرت في مجلة « هواريزون » (الأفق) .

من « إحدى وعشرين إجابة » (١٩٤٧)

(ديسمبر ١٩٤٧)

لست أتمكن من قراءة الكتب بهذه السرعة .

كتابات من صحيفة « ذاساترداى رڤيو »

من « مزيد عن پاوند » (١٩٤٩)

[من رسالة إلى « ذا ساتر داى رڤيو » كان إليوت بين موقعيها ، نشرت في « ذا ساتر داى رڤيو أوف لترتشار » السنة ٣٢ ، العدد ٣١ (٣٠ يوليو ١٩٤٩)

نود على الملأ أن نشكر أمين مكتبة الكونجرس على شجاعته وحكمته في مناصرة المبدأ القائل إن المحلفين الأدبيين ينبغي أن تكون لهم حرية كاملة في الحكم . كونراد

إيكن ، و . هـ ، أودن ، لويز بوجان ، كاثرين جاريسون تشابين ، ت . س إليوت ، روبرت لويل ، كاثرين آن بورتر ، كارل شابيرو ، آلن تيت ، ويلاردثورب ، روبرت بن وارن ، ليونى آدمز ، مستشار الشعر بمكتبة الكونجرس وسكرتير الزملاء .

من «إليوت عن إليوت » أشعر أنى أكثر شبابا

مما كنته فى سن الستين » (١٩٥٨)

[من مقابلة مع إليوت أجراها هنرى هيوز ، ونشرت فى مجلة ذا ساترداى رفيو أوف لترتشر ١٢ سبتمبر ١٩٥٨]

لدى المسيحى هناك ذلك العيش المستمر بين مفارقات . فيجب أن تفقد حياتك لكى تنقذها . على المرء أن يكون لادنيويا ومع ذلك مسئولا بعمق عن شئون هذا العالم . وينبغى أن يحتفظ المرء بقدرته على الاستمتاع بأشياء هذا العالم كالحب والمودة .

كتابات من مجلة « كمبردج رفيو »

(مجلة كمبردج)

(من « مثالية جوليان بند ا » (١٩٢٨)

[من مقالة نشرت فى مجلة «كمبردج رفيو» (مجلة كمبردج) ٦ يونيو ١٩٢٨]

وعلى ذلك فإن الدرس الوحيد المستخلص هو أنك لاتستطيع أن تضع أى قاعدة جامدة للاهتمامات التى يخلق بالكاتب clerc أو المثقف أن تكون أو لا تكون لديه .

من « بسكال : العلمانى العظيم »(*) (١٩٤١)

(من مقالة نشرت فى مجلة كمبردج رفيو ٢٩ نوفمبر ١٩٤١)

يتكون الكتاب من ثلاثة فصول : بسكال مناظراً ، بسكال أخلاقيا ، بسكال شاعراً .

* سربسكال تأليف هـ ف ستيوارت

كتابات من مجلة « تايم آند تايد »

من « الرقابة » (١٩٢٨)

(من رسالة إلى محرر مجلة « تايم آند » ٢٢ نوفمبر ١٩٢٨)

سيدى – قرأت باهتمام كبير مقالة السيد برنارد شو عن الرقابة الإيرلندية فى عددكم الصادر فى ١٦ نوفمبر .

من « ملاحظات على الطريق » (١٩٣٥)

[من مقالة نشرت فى مجلة «تايم آند تايد» ٥ يناير ١٩٣٥]

ومع ذلك فإنى أحترم مستر هكسلى لأنه لم يأخذ التذكرة التى كادت تغدو لازمة لرجال الأدب . ثمة تذكرة حمراء وثمة تذكرة زرقاء . فأنت قد تكون شيوعيا أو من دعاة الاصلاح الاقتصادى Credit Reformer . وأنا أقر عن طيب خاطر بأن كونك أحد هذين الأمرين خير من ألا تكون شيئا : فميزة ذلك تتوقف على مقدار التفكير الذى قمت به ، وليس هناك اعتراض على استخدامك قدراتك فى الشعر أو فى النثر التخيلى من أجل خدمة قضية ، رغم أنك تفعل ذلك على مسئولياتك ، لأن أحد الأخطار هو ألا تكون القضية كبيرة بما فيه الكفاية ، أو عميقة باقية بما فيه الكفاية ، بحيث لا تغدو مضحكة بعض الشىء حين تتلقى مثل هذه المعالجة . وخطر آخر هو ألا تنجح فى تحويلها إلى هوى شخص فريد . إن صنع الشعر العظيم يتطلب حسا عادلا ورهيفا بالقيم . فالقيم المحرفة أو الناقصة قد تحيل الجليل بسهولة إلى المضحك خير لك أن تعلق اتخاذ قرار من أن تسلم ذاتك لاعتقاد لا لشىء إلا كى تؤمن بشىء . ثمة نوع من الشكية لايعدو أن يكون مرجعه رفض التفكير فى الأمور حتى تنتهى إلى نتيجة . وثمة نوع من الاعتقاد مرجعه نفس السبب . وكلاهما مثل لخطيئة الكسل العقلى . وإنى لأتساءل عما إذا كانت أى قضية من القضايا الاجتماعية التى يضطرب بها زماننا كاملة بما يكفى لأن تقدم غذاء للشعر : إن القيم الرؤحية تنكرأحيانا صراحة ، وتضمر فى حالة مختلطة .

من « ملاحظات على الطريق » (١٩٣٥)

(من مقالة نشرت فى مجلة « تايم آند تايد » ١٩ يناير ١٩٣٥)

إن « فى إرادته سلامنا » La Sua Voleuntade e nostra pace هى الكلمة الأخيرة فى صدد حرية الإرادة .

من «رسالة» (١٩٣٥)

(من رسالة إلى محرر مجلة « تايم آند تايد » ١٩ يناير ١٩٣٥)

سيدى – ثمة نقطة واحدة فى رسالة الآنسة ريبكاوست المنشورة بعددكم الصادر فى ١٢ يناير يلوح لى أنها تستدعى ردا .

من « رسائل إلى المحرر »

ملاحظات ت . س . إليوت على الطريق (١٩٣٥)

(نشرت فى مجلة « تايم آند تايد » ١٩ يناير ١٩٣٥ . وهذه الكلمات لإليوت ترد فى ثنايا رد عليه من ريبكاوست)

الحرب فى ذاتها أمر سيىء ، نحن جميعا متفقون على هذا . ولكن ماعسى ، والأمور ماهى عليه ، أن يكون السلام ؟

من « ملاحظات على الطريق »(١٩٣٥)

(نشرت فى مجلة « تايم آند تايد » ٢٦ يناير ١٩٣٥)

كنت أقرأ باهتمام كبير كتاب « منهج الحرية » للسيد ولتر ليمان . ولم أقرأ الكثير مما كتب السيد ليمان .

من « السيد ميلن والحرب » (١٩٣٥)

(نشرت فى مجلة « تايم آند تايد » ٢٦ يناير ١٩٣٥)

إنى خليق أن أقول إنك ما لم تكن تستطيع أن تؤكد قيمة أعلى من « عدم الزنا » فإنه لاحق لك فى إدانة الزنا وهو فى حد ذاته يختلف عن الحرب من حيث أنه ، كقاعدة ، ممتع لكلا الطرفين المنغمسين فيه .

من « السيد ميلن والحرب » (١٩٣٥)

(من رسالة إلى المحرر نشرت فى مجلة « تايم آند تايد » ٩ فبراير ١٩٣٥)

لئن كان السيد ميلن ، مثل السيدة روندا ، راضيا تمام الرضا بتأملات السيد هكسلى الذكية ، وإن تكن سطحية ، فى صراعات أمريكا الوسطى ، فما من مزيد يُقال .

من « رسائل إلى المحرر »

ملاحظات ت . س . إليوت على الطريق (١٩٣٥)

(من رسالة إلى المحرر نشرت فى مجلة « تايم آند تايد » ٢٣ فبراير ١٩٣٥)

سيدى – لقد بدأ السيد ميلن يصوغ خلافات الرأى بينه وبينى .

من « ملاحظات نورمان نيكولسن على الطريق » (١٩٥١)

(من رسالة إلى المحرر نشرت فى مجلة « تايم آند تايد » ٤ أغسطس ١٩٥١)

سيدى – فى « ملاحظات على الطريق » يتحدث السيد نورمان نيكولسن عن تشارلزوليمز فى سياق وردزورث و « طريق الطبيعة » .

من « تحية العالم إلى برناردشو » (١٩٥١)

(من رسالة إلى المحرر نشرت فى مجلة « تايم آند تايد » ١٥ ديسمبر ١٩٥١)

سيدى - إن الخطاب المعنون « تحية العالم إلى برناردشو » الذى ظهر فى عددكم المؤرخ فى ١ ديسمبر جدير بالفحص على أكثر الأنحاء جديةً .

من « رسائل إلى المحرر »

أصل الأنواع (١٩٥٢)

(من رسالة إلى المحرر نشرت فى مجلة « تايم آند تايد » ٢ فبراير ١٩٥٢)

سيدى - فى رده على ديوجين ، يطرح الموقر سير برسى ماريون - ولسون سؤالين يلوح أنهما يعتمدان ، من أجل استخراج الإجابة التى يتوقعها ، على استجابة القارىء الوجدانية لكلمة امتياز .

من « رسائل إلى المحرر »

شارل موراس (١٩٥٢)

(من رسالة إلى المحرر نشرت فى مجلة « تايم آند تايد » ١٧ يناير ١٩٥٢)

سوف يعترف به ككاتب للنثر عظيم بينما يختزل عمل إلوار إلى بضع قصائد قصار بالغة التحريك للمشاعر تحتفظ بها كتب المنتخبات .

من [رسالة]

(من رسالة إلى المحرر نشرت فى مجلة « تايم آند تايد »)

أما عن أمانتى الخاصة ، التى لا يبدو أن الآنسة وست تحسن بها الظن ، فذاك ما أدعه للآخرين كى يحكموا عليه .

كتابات من مجلة « بويترى » (شعر)

من « كلاسيات مترجمة إلى الإنجليزية » (١٩١٦)

[من مقالة نشرت فى مجلة بويترى (شعر) ، شيكاغو ، نوفمبر ١٩١٦]

سلسلة ترجمات الشعراء ١ – ٦ – ذى إيجوست ، لندن .

أتيحت لمترجمى هذه السلسلة فرصة أهملها أغلبهم . و هـ . د . هى الاستثناء .

ومع ذلك فإنه ليس بالقليل أن نجد ترجمات يستطيع المرء أن يقرأها ، ترجمات إلى لغة النظم المعاصر ، حتى لو كانت أبيات هـ . د . القصيرة على نحو رتيب ، حيث تسرف فى الوقفات وتنقصها أدوات الوصل ، ترهق العين والأذن أحيانا . وكثيرا ما تنجح فى نقل شىء من اللغة اليونانية إلى الإنجليزية فى اتصال فورى يمنح كلتيهما الحياة ، اتصال يجعل من الممكن للغة الحديثة ، دائما ، أن تستمد الغذاء من اللغة الميتة .

عسى ألا يصنع طفل لى

ولا طفل لطفلى

قصة

كتلك التى سوف يتمتم بها الفريجيون

إذ يميلون على فلكة المغزل

متهامسين مع الليديين

الفخيمين بحمل الذهب . . .

إن ترجمة سافو وليونيداس لاتستحق الذكر . وبعض شعر عصر النهضة اللاتينى الذى يقدمه لنا مستر ألدنجتن يترجم لأول مرة ويمكن العثور على بعضه فى كتاب مستر باوند **روح الرومانس** . وقد أدى لنا مستر فلنت خدمة بترجمة موسلا . ولكن أليس « قارب تدفعه مجاديف » هو « قارب تجديف » ؟

إزرا باوند [1]

(١٩٤٦)

مهما يكن من شأن المشهد الأدبى فى أمريكا بين بداية القرن وعام ١٩١٤ فإنه يظل ، فى ذهنى ، صفحة خالية تماما . وليس بمقدورى أن أذكر اسم شاعر واحد من تلك الفترة قرأت أعماله : فأنا لم أسمع باسم روبرت فروست إلا عندما جئت إلى انجلترا عام ١٩١٥ . كان طلبة جامعة هارفارد فى زمنى يقرأون شعراء التسعينيات الانجليز الذين توفوا : فقد كان ذلك أقرب سبيل فى متناولنا إلى أى موروث حى . وليس بمقدورى كذلك أن أذكر أى شاعر انجليزى بقيد الحياة فى تلك الفترة أسهم فى تعليمى . لقد كان ييتس معروفا جيدا ، بطبيعة الحال ، بيد أن ييتس لم يكن يلوح لى ، على الأقل ، وحتى بعد عام ١٩١٧ ، سوى بقية هينة الشأن من التسعينيات (على أنى غدوت أنظر إليه ، بعد ذلك التاريخ ، بعين مختلفة تماما . وإنى لأذكر جيدا الانطباع الذى خلفه فى مشاهدتى ، لأول مرة مسرحية « نبع الصقر » تؤدى فى إحدى غرف الاستقبال بلندن ، وراقص يابانى مشهور يقوم بدور الصقر ، وقد أخذنى باوند لمشاهدتها ، ومنذ ذلك الحين صار المرء ينظر إلى ييتس على أنه معاصر مبرز أكثر منه رجلا أكبر سنا نستطيع أن نتعلم منه) . وقد كان هناك فى السنوات الأولى من القرن بضعة شعراء مجيدين يكتبون فى انجلترا ، ولكنى لم أعرف بوجودهم إلا فيما بعد ، وقد كان باوند (ذو الذوق الأكثر شمولا مما يظنه أغلب الناس) هو الذى وجه انتباهى إليهم . ولكنى لا إخال أنه من قبيل الاندفاع القول بأنه لم يكن هناك ، فى كلا البلدين ، شاعر يمكنه أن يفيد مبتدئا فى عام ١٩٠٨ . وكان الملجأ الوحيد أمامنا هو أن نلوذ بشعر عصر آخر وشعر لغة أخرى . وكان براوننج عقبة أكثر منه عونا لأنه مضى بعض الشيء – وإن لم يمض بعيدا بما فيه الكفاية –نحو اكتشاف مصطلح لفظى معاصر . وفى تلك الرحلة كان علينا أن ننظر إلى بو وويتمان من خلال نظرة الفرنسيين إليهما . وظل السؤال قائما : إلى أين نمضى من سوينبرن ؟ ولاح أن الجواب هو - ليس ثمة مكان تلجئون إليه .

ومن الخير للمرء ، عند الكتابة عن باوند فى الوقت الحاضر ، أن يقر بأكبر مايدين

(١) نشرت فى مجلة بويترى (شعر) ، سبتمبر ١٩٤٦ ، وأعيد طبعها فى كتاب « إزرا باوند مجموعة من المقالات النقدية » تحرير ولتر ستون ، برنتيس هول إنك . إنجلوود كليفس ، ن . ج ، ١٩٦٣ .

له به شخصيا . لقد ظلت قصائدى الباكرة (وهى تشمل « بروفروك » وقصائد أخرى نشرت فى نهاية المطاف) حبيسة أدراجى من ١٩١١ إلى ١٩١٥ – باستثناء فترة حاول فيها كونراد إيكن ، دون نجاح ، أن ينشرها لى فى لندن . وفى ١٩١٥ (ومن طريق إيكن) التقيت بباوند . وكانت النتيجة هى نشر « بروفروك » فى مجلة **بويترى** (شعر) فى صيف ذلك العام . ومن خلال مجهودات باوند نشرت مطبعة الإيجوست أول ديوان لى عام ١٩١٧ .

كان باوند يعيش آنذاك فى شقة صغيرة مظلمة بكنزنتن ، وكان يطهو طعامه فى أوسع حجراتها على الضوء الصناعى بينما يؤدى عمله ويستقبل زائريه فى أحسن الحجرات إضاءة وإن تكن صغيرة ، ومثلثة على نحو غير مريح . وفى هذه الشقة عاش إلى أن انتقل إلى باريس عام ١٩٢٢ فيما أظن وإن لاح دائما أنه لا يعدو أن يمكث مؤقتا . لم يكن هذا المظهر راجعا فحسب إلى نشاطه الذى لا يعرف الراحة – والذى كان من الصعب أن تفرق فيه بين النشاط والقلق ونوبات التململ – وإنما كان يرجع أيضا إلى ضرب من المقاومة للنمو فى أى بيئة . ولا ريب فى أنه كان خليقا أن يلوح فى أمريكا على أهبة السفر للخارج وفى لندن كان يلوح دائما على وشك عبور القنال . ولم أعرف طوال حياتى رجلا من أى جنسية يعيش مثل هذا الوقت الطويل خارج بلاده دون أن يلوح أنه استقر فى أى مكان آخر كما كان الشأن معه . ولفترة من الزمن وجد أن لندن ثم باريس هى أفضل مركز لمحاولاته بعث الحياة فى الشعر . غير أنه على الرغم من أنه كان بمقدور الكتاب الانجليز الشبان والكتاب الشبان من أى جنسية أن يعتمدوا على مناصرته إذا أثاروا اهتمامه فقد كان مستقبل الأدب الأمريكى هو ما يهمه أكثر من غيره .

لم يكن بمقدور أحد أن يكون أعطف منه على الكتاب الشبان ، أو على الكتاب الذين يلوحون له ذوى قيمة ، وغير معترف بهم سواء كانوا شبانا أو لم يكونوا . أضف إلى ذلك أنه لم يكن هناك شاعر يخلو من الادعاء عن إنجازه الخاص فى الشعر ، دون أن ينتقص من قدر نفسه ، مثله . وإن الصلف الذى وجده فيه بعض الناس لهو فى الحقيقة شىء مختلف : ومهما يكن من أمره فإنه لم يعبر عن نفسه على شكل تأكيد لا مبرر له لقيمة قصائده الخاصة . لقد كان يحب أن يكون بمثابة رئيس الجوقة للكتاب الشبان وأن يكون باعث الحياة فى النشاط الفنى فى أى وسط يجد نفسه فيه . وفى هذا الدور كان على استعداد لأن يمضى إلى أبعد مدى من السخاء والرحمة : من دعوة للكتاب المناضلين إلى الغداء عنده بصورة مستمرة إذا شك فى أنهم لا يحصلون على ما فيه الكفاية من التغذية إلى تبرع بملابسه (رغم أن أحذيته وملابسه الداخلية كانت

هى الأشياء الوحيدة لديه تقريبا التى تشبه سائر الناس ، بما يكفى لأن يرتدوها إلى محاولة العثور على وظائف لهم وجمع الإعانات ، والعمل على نشر أعمالهم ، ثم الحصول على من ينقدها ويثنى عليها . ومن المحقق أنه كان على استعداد لأن يكرس كل حياته لأى شخص يثير عمله اهتمامه ، وهى درجة من التوجيه لم يكن جميع المنتفعين بإحسانه جديرين بها ، وكانت مربكة فى بعض الأحيان . ومع ذلك فإنه على الرغم من أن موضوع إحسانه كان قد ينتهى إلى أن يغضب منه ، فإنه ما كان ليمكن إلا لأكثر الرجال صغارا أن يستهجن هذا الاستحسان . لقد كان من الانشغال الحار بالأعمال الفنية التى يتوقع ممن تحت حمايته أن ينتجوها ، إلى الحد الذى كان يجنح معه إلى أن ينظر إليهم نظرة تكاد تكون لاشخصية ، كآلات لإنتاج الفن أو الأدب ، ينبغى العناية بالمحافظة عليها وتزييتها ، حتى تخرج ما تستطيعه من إنتاج .

والحق أن باوند كان موجها مهيمنا . وكان يتوق دائما إلى أن يعلم . ومن بعض النواحى لا أستطيع أن أجد من يشبهه أكثر من إرفنج بابيت – وهى مقارنة ما كان أى من الرجلين ليستطيبها . ولعل مهادهما لم تكن مختلفة أو لعل الشبه بينهما قدكان بحيث يزداد وضوحا لو بقى باوند فى بلاده وغدا – كما كان يحتمل أن يغدو – أستاذا للأدب المقارن . لقد كان بابيت معلمى وبكلمة « معلمى » لا أعنى مجرد مدرس أورجل كنت أختلف إلى محاضراته وإنما أعنى رجلا وجه اهتماماتى ، فى لحظة معينة من حياتى ، إلى الحد الذى أجد معه أن علامات ذلك التوجيه مازالت واضحة فى . وكان أقرب أصدقاء بابيت إليه هوبول مور . وبعد ذلك بعدة سنوات غدا مور صديقى أيضا . غير أنه إذا كان المرء قد تتلمذ مرة لـ بابيت فإنه ما كان ليغدو فيما بعد « صديقه » بالمعنى المفهوم من هذه الكلمة . من المحقق أن المرء ظل يكن له لا الإعجاب فحسب ، وإنما المودة الحارة أيضا – مودة الحوارى السابق . ذلك أنه عندما كان المرء ينتهى إلى اعتناق عقيدة دينية أو اجتماعية أو سياسية مخالفة لإحدى عقائد بابيت ، كان مركزا لحوارى السابق هو أقصى ما يمكنه أن يطمع فى الوصول إليه . فبعض الرجال هم من التفانى فى أفكارهم إلى الحد الذى لايمكنهم معه أن ينهمكوا فى مناقشة مجدية مع الذين تختلف آراؤهم عن آرائهم .

ولست أدرى إلى أى حد كان بابيت حكما جيدا على الرجال : فإنى عندما كنت تلميذه كنت أشد فجاجة من أن أعرف . ولكن شكوكى تتجه إلى أنه كان أميل إلى الحكم على الرجال بما يعتنقونه من أفكار ، منه إلى الحكم على الأفكار بفهمه للرجال الذين يعتنقونها . وهذا الاختلاف يفرق بين نمطين من الذكاء فقد كان باوند حكما قديرا على الشعر دائما ، أما حكمه على الرجال فكان أقل من ذلك عصمة فيما إخال .

ولم يكن يهتم البتة بمن لا يثيرون اهتمامه كأشخاص صالحين للانخراط فى البيئة الثقافية والفنية المثالية التى كان يحاول دائما أن يجدها أو أن يوجدها . وأظن أيضا أنه فى بعض الأحيان لم يكن ينحاز أكثر مما ينبغى إلى من يشاركونه آراءه فحسب ، وإنما كان أيضا ينخدع فى حكمه على الرجال ، بالأفكار التى يعلنون أنهم يشاركونه إياها ، أكثر مما ينخدع بشخصياتهم وأخلاقهم .

أكتب هذا مستخدما الفعل الماضى أساسا لأنى إنما أكتب عن فترة محددة هى تلك التى تقع ١٩١٠ و ١٩٢٢ - أو هى - بالإشارة إلى نفسى - تلك التى تقع بين ١٩١٥ و ١٩٢٢ (فى سنة ١٩٢٢ وضعت أمامه فى باريس مخطوط قصيدة متطاولة يسودها العماء اسمها « الأرض الخراب » ، فارقت يده بعد أن اختصرها إلى نصف حجمها الأصلى ، وذلك بالشكل الذى تظهر به مطبوعة الآن . وإنى لأحب أن أتخيل أن هذا المخطوط ، بالقطع المحذوفة منه ، قد اختفى إلى الأبد على نحو لا راد له : ولكنى من ناحية أخرى أتمنى لو قد أمكن الاحتفاظ بتعديلات قلمه الأزرق كدليل لا يدحض على عبقريته النقدية) . هذه هى الفترة التى انتهت بقصيدتى « موبرلى » و « برويرتيوس » والمسودات الأولى من الأناشيد الباكرة ، وهى أيضا الفترة التى مارس فيها تأثيرا حيويا فى الشعر الانجليزى والأمريكى ، رغم أن هذا التأثير قد استشعره إلى حد كبير جيل أصغر سنا ، لم يعرف كثير من أفراده باوند معرفة شخصية قط ، وقد لا يكون بعضه مدركا لمدى تأثير باوند فيه . ولست أنظر بقولى هذا إلى « الحركة التصويرية » . فلست أدرى ما إذا كان اسم الحركة التصويرية ومبادئها من ابتكار باوند أو من ابتكار هيوم ، ولست شغوفا كثيرا بأن أعرف . لقد أنتجت الحركة التصويرية بضع قصائد جيدة - خاصة قصائد هـ . د . - ولكنها سرعان ما تمثلت فى مؤثرات أشمل ، من بينها تأثير باوند . ثم نجد أن باوند فى « المنتخبات الشاملة » وفى « ذا إيجوست » (محب ذاته) و « ذا ليتل رفيو (المجلة الصغيرة) قد أنجز أكثر مما كان يمكن لأى رجل آخر أن ينجزه بالمنتخبات والدوريات ذات التوزيع المحدود على هذا النحو . (ونحن ندين لباوند ولس ويفر ، بنشر « صورة فنان شاب » لجويس و « تار » للويس) . لم يخلق باوند الشعراء ولكنه خلق موقفا ظهرت فيه للمرة الأولى « حركة حديثة فى الشعر » تعاون فيها الشعراء الانجليز والأمريكيون ، وعرف بعضهم أعمال بعض ، وأثر كل منهم فى الآخر . وإنى لأتساءل : من ذا فى انجلترا (إن لم نقل شيئا عن بقية أوربا) كان يقرأ أى شعر أمريكى كتب بين ويتمان وروبرت فروست ؟ إنه لولا العمل الذى أنجزه باوند فى السنوات التى كنت أتحدث عنها لاستمرت عزلة الشعر الأمريكى وعزلة الشعراء الأمريكيين الأفراد مدة طويلة . ولست أنسى ميس لويل ولكنه

يلوح لى أن العمل الذى أنجزته بتقديمها الشعر الأمريكى لجمهور أمريكى كان على مستوى أدنى . لقد كانت أشبه ببائعة شيطانة وما لم تكن ذكرياتى عن مناهجها خاطئة (لأنه قد مرت سنوات طويلة منذ قرأت كتابها « ستة شعراء أمريكيين ») فقد كانت هذه المناهج حماسية أكثر منها نقدية . وإذا كان من البديهى اليوم أن تهتم لندن بالشعر الذى ينشر فى نيويورك ، وأن تهتم نيويورك بالشعر الذى ينشر فى لندن - لا بالنسبة للأسماء اللامعة ببساطة : وإنما بالنسبة للشعر الجديد - فإن هذا يرجع ،إلى حد كبير ، إلى ما حققه باوند للشعر فى عقد من الزمن .

ولست أستطيع أن أعرف ما الذى ستعنيه كتابات باوند النقدية لمن لا يعرفونه شخصيا ، فهى فى ذهنى تتصل على نحو لا ينفصم بأحاديثه . وما زلت أعتبرها الكتابة المعاصرة الوحيدة تقريبا عن فن الشعر التى يمكن للشاعر الشاب أن يدرسها ويستفيد منها . إنها تكون بنية من العقيدة الشعرية : وعلى ذلك فإن لها صلة خاصة بالشعر فى فترة خاصة ، أضف إلى ذلك أنها موجهة أساسا إلى الشاعر ، وقد جهر برأى مؤداه أن صيت باوند النهائى سيعتمد على نقده لا على شعره . (وقد أزجيت إلى هذه التحية أنا نفسى) . ولست أوافق على هذا . فإنه لينبغى الحكم عليه على أساس مجموع ما أداه للأدب : على أساس شعره ونقده وتأثيره فى الأشخاص والأحداث عند نقطة تحول فى الأدب . وإن نقده على أية حال ليستمد مغزاه من الحقيقة الماثلة فى أنه من كتابة شاعر عن الشعر . وينبغى أن يقرأ على ضوء شعره الخاص فضلا عن شعر سائر الأشخاص الذين رعاهم . إن النقد الذى من نوع نقد باوند إنما هو دفاع عن لون معين من الشعر وتأكيد لأن الشعر الذى يكتب فى المستقبل القريب ينبغى عليه - إذا أريد له أن يكون شعرا جيدا - أن يراعى مناهج معينة ويسلك اتجاهات معينة . والسؤال المهم هو ما إذا كان الناقد مصيبا فى حكمه على الموقف . فإنه إذا كان كذلك جاء نقده باقيا على الزمن كنقد دريدن ووردزورث . غاية الأمر أنه سينبغى قراءته فى المستقبل الأبعد ، مع فهم للموقف الذى كتب الناقد من أجله . وأنت لا تستطيع أن تفهم عقيدة أرسطو عن المأساة فهما كاملا دون رجوع إلى بقايا الدراما الأتيكية التى تقوم عليها تعميمات أرسطو . أما قراء المستقبل الذين لا يأبهون لإحلال نقد باوند فى مهاده المناسبة ، فضلا عن كثير من قراء عصرنا الذين يعنى « الناقد الأدبى » بالنسبة لهم شيئا مختلفا تماما عن ملاحظات شاعر عن صنعته ، فسيلوح لهم باوند متحيزا على نحو يثير الضيق . مثل هؤلاء القراء سيغضبون ، كما غضب البعض فعلا ، من عدم توقيره للأسماء التى ربوا على النظر إليها على أنها فوق النقاش ، ومن تأكيده لأهمية كتاب لم يقرؤهم قط . أما أولئك الذين يقدرون على أية

حال ضرورة حدوث تغير فجائى فى شكل الشعر ومصطلحه ، فى الفترة التى كنت أتحدث عنها ، والذين يقرون بأن باوند لم يمسك بناصية الموقف فحسب وانما رأى أيضا الاتجاه الذى يجمل بالشعر أن يسير فيه ، فستلوح لهم هذه المبالغات والانتقاضات فى مهادها الصحيحة وسيجدون ما يبررها .

وأنا أفضل على وجه العموم مجموعة مقالاته كما يجدها المرء فى كتابيه المنشورين فى نيويورك على عمله التالى « جددوا » ، الذى نشر فى لندن . وعندى على الأقل أن هذين الكتابين الأولين يذكران بنشر عدة مواد لأول مرة ، فى الدوريات ومن ثم فإن لهما مذاق وقتهما الأصلى ، وهو مالا يمكن أن يكون لهما فى نظر من لا يعرفون سوى نقده المجموع . ومن بين مقالات « جددوا » فإن مقالته (التى هى أيضا بمثابة منتخبات صغيرة) عن الشعراء الفرنسيين فى الحركة الرمزية ليست فى مثل بقاء بعض مقالاته الأخرى . ومن المحقق أن معالجة مختلفة هى الخليقة بأن تكون مناسبة الآن . وبعض الشعراء الذين أدرجهم قد يمكن تجاهلهم اليوم ، ثم أنه لا يناقش مالارميه ، ولم يكن أفتن عمل فاليرى معروفا آنذاك . إن هذه المقالة تلوح أشبه بتقرير سائح فى الشعر الفرنسى أكثر مما هى نتائج قارىء تمثل مادته ببطء وعبر فترة طويلة من الزمن . ومقالته عن هنرى جيمز تظل ذات قيمة رغم أن دراسة هذا الموضوع قد بلغت الآن مرحلة مختلفة . ومن ناحية أخرى لا يلوح أن لريمى دى جورمون الأهمية التى يعزوها باوند إليه . وملاحظاته عن التروبادور وعن أرنودانيل وعن المترجمين الإليزابيثيين وسائر المترجمين فى مرحلة مبكرة جيدة كالعهد بها . ومقالاته القصيرة فى بداية الكتاب ونهايته « خط التاريخ » و« وثيقة شاردة » تماثلها من حيث ضرورتها للمبتدىء فى فن الشعر ، كما كانت ، عند كتابتها . وأهم مبادىء نقد باوند إنما تشتمل عليها الفقرة الآتية

[إن النقد] من الناحية النظرية يحاول أن يسبق الانشاء ، وأن يكون بمثابة منظار البندقية رغم أنه لا يوجد – فيما أعتقد – مثال مسجل لهذا التنبؤ كانت له أدنى فائدة ، إلا بالنسبة للمؤلفين الفعليين . أعنى أن الرجل الذى يتوصل إلى أى إدراك مسبق لمبدأ منسق إنما هو الرجل الذى يكشف عن هذه الخاصة .

أما الآخرون ممن يستخدمون المبدأ فيتعلمون عادة من المثال وهم فى أغلب الحالات لا يعدون أن يظلموه ويخففوه .

وإخال أننا سنتبين عادة أن العمل يفوق المعادلة المصاغة أو المنشورة على الأقل ، أو هما – على أحسن تقدير – يتقدمان باعتبارهما قدمى كائن له قدمان .

إن مقالة « وثيقة شاردة » بمثابة نصيحة للشعراء . ولم أقرؤها منذ وقت طويل وعندما أعدت قراءتها - لغرضى الحالى - وجدت أن بعض النصائح التى تشتمل عليها إنما هى نصائح لابد أن أكون قد قدمتها منذ ذلك الحين لكثير من الشعراء الشبان . ومن أمثلة ذلك :

دع الطالب يملأ ذهنه بأفتن محاط النغم التى يمكنه أن يكتشفها ويفضل أن يكون ذلك فى لغة أجنبية بحيث يكون معنى الكلمات أقل تعرضا لأن يشتت انتباهه عن الحركة . ومن أمثلة ذلك : التعاويذ السكسونية ، والأغانى الشعبية الهبريدية ، وشعر دانتى ، وقصائد شكسبير الغنائية - إذا أمكنه أن يفصل المعجم اللفظى عن محاط النغم . وليشرح قصائد جوته الغنائية ، ببرود ، إلى قيمها الصوتية المكونة ، والمقاطع الطويلة والقصيرة ، والمنبورة وغير المنبورة ، إلى حروف متحركة وسواكن .

والتحفظ الوحيد الذى تحتاج إليه هذه القاعدة إنما هو تحذير من أنه ليس من المحتمل أن تصل إلى تذوق كامل للطريقة التى ينبغى للشعر المكتوب بلغة أجنبية أن يلوح عليها ، إلى أن تتقن تلك اللغة جيدا بالتأكيد - وعند هذه المرحلة يظهر خطر أن يشتت معنى الكلمات الانتباه . غير أن النصيحة قيمة رغم ذلك فأنا على سبيل المثال قد وجدت قدرا طيبا مما هو منبه فى كتاب « أناشيد » Carmina Gadelica لكارميل ، وهو مجموعة من شعر الأراضى العليا الشعبى .

أما عن الأخطاء التى يحذر باوند المبتدىء من الوقوع فيها ، فإنى أجدها متبدية ، أسبوعا بعد أسبوع ، فى الشعر الذى يقدم إلى طالبين منى أن أبدى رأيا فيه

« تأثر بأكبر عدد من الفنانين قدر المستطاع ، ولكن كن من الحكمة بحيث تقر بهذا الدين مباشرة أو تحاول إخفاءه » .

إن ضعف القسم الأكبر من الشعر الذى يتعين على أن أقرأه - إذا ضربنا صفحا عن تلك الفئة الكبيرة النسبة التى لا يلوح أن أصحابها قد قرأوا أى شعر - هو أن مؤلفيه قد تأثروا بالتأكيد ولكن ليس بالكمية الكافية ، أو التنوع الكافى من شعر الدرجة الأولى . وكثيرا ما يلوح أنهم قد قرأوا قصائد دن الأشد قصرا ، وعدة قطع لجيرارد هوبكنز ، وبعض عمل معاصريهم الأكبر سنا . وبعض القصائد التى تقدم إلى توحى بأن صاحبها قد فتح ديوانا من دواوين ويتمان ولاحظ الطريقة التى تبدو بها الأبيات على الصفحة المطبوعة . وأما مصدر أغلب « الشعر الحر » (باستثناء الإشاعة القائلة أن الشعر قد تحرر) فذاك ما لا أدريه .

إن نصف العمل الذى أنجزه باوند كناقد لا يمكن التعرف عليه إلا من شهادة الذين استفادوا من محادثته أو مراسلته . وفى لحظة معينة تمثل دينى له فى نصيحته لى بأن أقرأ ديوان جوتييه المسمى Emaux et Camées الذى لم أكن قد أوليته أى عناية وثيقة قبل ذلك . وقد تحدثت عن الجراحة التى أجراها على قصيدة « الأرض الخراب » . لقد حاولت أحيانا أن أقوم بنفس هذا النوع من عملية التوليد ، وإنى لأعلم أن من المغريات التى على أن أحترس منها محاولة إعادة كتابة قصيدة شخص آخر بالطريقة التى كنت خليقا بأن أكتبها بها أنا شخصيا ، لو أنى أردت أن أكتب تلك القصيدة . لم يعمد باوند إلى ذلك قط ، وإنما كان يحاول أولا أن يفهم كنه ما يحاوله المرء ، ثم هو كان يحاول أن يساعد المرء على أدائه ، بطريقته الخاصة . وقد وصلنا بطبيعة الحال إلى نقطة كانت اختلافات النظرة والعقيدة قد بلغت عندها مرحلة لا تسمح بذلك أو لعل ذلك كان راجعا إلى البعد المكانى واختلاف البيئة ، أو لعله أن يكون راجعا إلى هذين السببين معا .

قلت إن نقد باوند ماكانت لتكون له القيمة الكبرى التى يملكها بدون شعره . وفى شعره يوجد للقارىء المحلل قدر كبير من النقد المتمثل . وليس هناك ما أريد أن أحذفه من مقدمتى لديوان باوند « قصائد مختارة » المنشور فى لندن عام ١٩٢٨ إلا أنى الآن خليق بأن أتحدث باحترام أكبر عن ويتمان – وهى مسألة لا صلة لها بموضوعى هنا . وفى تلك المقدمة لم أقل شيئا عن قصيدته المسماة « بروبرتيوس » التى أحلها فى مكانة بالغة العلو ، بالتأكيد . (وإنى لعلى ذكر من لوم من عالجوها على أنها ترجمة ، فانها إذا عولجت على أنها ترجمة كانوا مصيبين بطبيعة الحال) . وإذا كنت أنظر بشك إلى بعض « الأناشيد » ، فليس ذلك راجعا إلى أنى أجد فيها أى انحدار شعرى وإنما أنا أشك فيها لنفس السبب الذى من أجله شكوت له من مقالة له عن نظرية جيسل النقدية كان قد كتبها – بناء على اقتراح منى – لمجلة « ذا كرايتريون » (المعيار) . وقد قلت له (على قدر ما أذكر) : « لقد طلبت منك أن تكتب مقالة من شأنها أن تشرح هذا الموضوع لمن لم يسمعوا به قط . ولكنك كتبتها وكأن قراءك على علم بها فعلا ، وان كانوا قد أخفقوا فى أن يفهموها » . وفى « الأناشيد » يوجد نقص متزايد فى التوصيل لا يتضح فى حديثه عن سيجيسموندو مالاتستا ، أو عن الأسر الصينية الحاكمة ، وإنما يتضح – على سبيل المثال – كلما ذكر مارتن فان بيرن . إن القطع التى من هذا النوع بالغة الكمدة ، وهى تعطى انطباعا مؤداه أن صاحبها كان من الضيق بقارئيه لأنهم لا يعرفون كل شىء عن شخص فى مثل أهمية فان بيرن إلى الحد الذى يرفض معه أن يجلو الأمور لهم . وأذكر ، بهذه المناسبة ، أنى شخصيا أضيق بذلك الهجاء الفريد

الذى يعمد إليه باوند أحيانا ، وتتسم به مراسلاته وبالأبيات التى كتبها فيما يحسب أنها اللهجة الأمريكية . ولكن الصانع فيه لم يضعف حتى هذه اللحظة - وفى ذهنى وأنا أقول ذلك بعض أناشيده الحديثة والتى لم تنشر بعد . ليس هناك بقيد الحياة من يستطيع أن يكتب مثل هذا : وكم من الأشخاص الممكن إحصاؤهم يستطيعون أن يكتبوا بنصف الجودة التى يكتب بها ؟

وقد عبرت قبل الآن عن رأى مؤداه أن « عظمة » شاعر من الشعراء ليست مسألة يخلق بنقاد عصره أن يثيروها : وإنما يبدأ هذا الاصطلاح فى أن يكون ذا معنى بعد جيلين من موت الشاعر . إن « العظمة » إذا كان لهذا الاصطلاح أى معنى إنما هى صفة يخلعها الزمان . ومسألة « الصدق » هى أول قضية يجمل بالنقد المعاصر أن يثيرها . غير أن ثمة جانبا ثالثا ، يجمل بنا أن ننظر إلى الشاعر تحت ظله ونوعا ثالثا من الحكم يمكن إصداره عليه فى سنواته التالية ، ومادة هذا الجانب ليست هى شعره فقط ، وإنما أيضا مبدأ الكتابة الذى كان يمثله ويدافع عنه . وأنا أتجنب كلمة « تأثير » لأن ثمة خطرا فى تقدير شاعر من الشعراء على أساس تأثيره . إن إحداث التأثير يتطلب على الأقل شخصين : الرجل الذى يمارسه ، والرجل الذى يخبره ، وقد يكون الأخير كاتبا ينظم شعرا خليقا بأن يجىء رديئا مهما تكن المؤثرات التى أسهمت فى تشكيله ، أو ربما يكون قد تأثر بطريقة خاطئة ، أو بالأشياء الخاطئة فى عمل الشاعر الذى وقع تحت تأثيره ، وهو قد يكون ولد فى فترة أقل مواتاة لخلق الفن - رغم أن هذا موضوع لا يمكننا أن نعرف عنه الكثير - وعلى هذا فإنى لا أتحدث عن التأثير ، وإنما عن الأشياء التى كان يمثلها رجل مثل باوند فى عصره ولكى نقدر هذه الأشياء نحتاج أولا - كما قلت فى بداية مقالى - إلى بعض الفهم لحالة الشعر عندما بدأ الشاعر الكتابة . وهذا سرعان ما ينسى لأن كل جيل يجنح إلى أن يتقبل الموقف الذى وجده ، كما لو كان هذا الموقف قد ظل سائدا دائما . وإخال أن باوند كان أصيلا فى إصراره على أن الشعر فن ، فن يتطلب أشد ألوان التطبيق والدراسة إعناتا ، وفى رؤيته أنه يتعين عليه فى زماننا أن يكون فنا واعيا بدرجة عالية . وقد رأى كذلك أن الشاعر الذى لا يعرف غير شعر لغته إنما هو هزيل العدة كالرسام أو الموسيقى الذى لا يعرف إلا رسم أو موسيقى بلده . إن مهمة الشاعر هى أن يكون أكثر وعيا بلغته من سائر الرجال ، وأن يكون أرهف إحساسا بالشعور وأكثر وعيا بمعنى كل كلمة يستخدمها وأكثر وعيا بتاريخ لغته وتاريخ كل كلمة يستخدمها سائر الرجال . وهو على أية حال بحاجة إلى أن يعرف أكبر قدر يستطيعه من عدة لغات أخرى لأن من مزايا المعرفة باللغات الأجنبية أنها تجعلنا نفهم لغتنا على نحو أفضل . إن « لوذعية » باوند

قد بولغ فيها وأبخست قدرها على نحو لا صلة له بالموضوع : لأنه قد حكم عليها أساسا من قبل دارسين لا يفهمون الشعر ، ومن قبل شعراء لم يتلقوا إلا قدرا ضئيلا من الدرس . إن إسهام باوند الكبير فى عمل غيره من الشعراء (إذا هم اختاروا أن يتقبلوا ما يقدمه) إنما هو إلحاحه على ضخامة كمية الجهد الواعى الذى ينبغى على الشاعر أن يبذله وإشاراته التى لا تقدر بثمن إلى نوع التدريب الذى يجمل بالشاعر أن يدرب نفسه عليه – دراسة الشكل والعروض والألفاظ فى شعر آداب متعددة ودراسة النثر الجيد . إنه ليجمل بالشعراء أن يستمروا فى دراسة – ولئن بقى الشعر فسيظلون ولا ريب يفعلون – شعر باوند الذى يسد الفجوة الفاصلة بين براوننج وسونبرن ووقتنا الحاضر ، ودراسة كتاباته عن الشعر . وهو يقدم أيضا نموذجا للاخلاص لـ « فن الشعر » لا أستطيع أن أجد له نظيرا فى عصرنا إلا عند فاليرى ، وإلى حد ما ييتس ، وإن ذكر هذين الاسمين إنما يشير بعض الإشارة إلى أهمية باوند ، كمدافع عن فن الشعر فى عصر نجد فيه أن :

« العصر كان يتطلب » أساسا قالبا من الجص ،

صنع دون مضيعة للوقت ،

وسينما لا شاعرية فيها ولا يريد ، لا يريد بالتأكيد ، رخاما

أو « نحت » القافية .

رسالة من ت . س . إليوت إلى كارل شابيرو (١٩٥٠)

[نشرت فى مجلة « بويترى » (شعر) ، شيكاغو ، مايو ١٩٥٠]

عزيزى شابيرو

عندما وصلتنى برقيتك ، قائلة إنك قبلت رئاسة تحرير مجلة **بويترى** (شعر) ، كنت فى جنوب أفريقيا ، ولم أعرف بها إلا عند عودتى بعد أكثر من شهر . وأنا الآن أكتب إليك ، متأخرا ، لأ قول إنها وصلتنى ولأبعث إليك بأطيب تمنياتى وأنت تتقلد منصبك .

طوال سنين كثيرة ، على ما أظن ، كفت **بويترى** (شعر) عن أن تنتمي إلى مقولة « المجلات الصغيرة » . إن من العلامات البارزة لـ « المجلة الصغيرة » أنها ليست صغيرة فحسب ، وإنما قصيرة العمر أيضا . إن المجلة الصغيرة ، إن لم تلحق بها تقلبات القدر قبل ذلك ، محدودة حياتها برئاسة التحرير الأدبية لرئيس تحرير واحد . ولئن لم تنته فجأة ، فإنه يظل هناك عرضان من أعراض الاضمحلال . أولهما أن تغير شكلها فى محاولة أن تغدو مجلة أكبر – وعندما يحدث هذا فإنها تخسر جمهورا دون أن تكسب جمهورا غيره . والثانى أن تغير رئيس تحريرها . والآن فإن **بويترى** (شعر) لم تغير شكلها قط إنها تظل بعناد على نفس صورتها أيام أن نشرت قصيدة «بروفروك » . (وقد كنت أؤمل أحيانا أن أرى مقتطفا مختلفا ، سواء من وتمان أو غيره، على ظهرها ، ولكن حتى هذه المحافظة تعبر عن تشبث) . ومن ناحية أخرى ، كانت حسنة الحظ ، عندما تعين أن يكون لها رئيس تحرير جديد . إن مجلة **ذاكرايتريون** (المعيار) ، حتى عندما كانت تتكون من ٢٠٠ صفحة (ومهما يكن من إملال بعض هذه الصفحات) قد ظلت مجلة صغيرة على الدوام – لا لأنها لم تكن تعول نفسها فحسب، وإنما لأنها عاشت وماتت فى ظل رئيس تحرير واحد

والحق أن **بويترى** (شعر) ليست مجلة صغيرة وإنما هى مؤسسة ، لقد كانت موجودة قبل أن يولد أغلب كتابها الأحدث سنا . ولابد أنها تبدو لبعضهم فى مثل قدم الدستور الأمريكى ، أو مجلة أتلانتك منثلى (شهرية الأطلنطى) . بوسعها أن تنظر إلى ماضيها راضية . ولكنها تظل فتية على نحو باق ، ولا يبدو أنها بحاجة إلى أى تعديلات جذرية . وأنا أهنئها على أنها أصبحت بين يديك ، وآمل ألا تؤدى بك هذه المسئولية الثقيلة إلى القبر قبل الأوان ، أو تفسد نشاطك الخلاق الخاص .

مع أطيب التمنيات

المخلص

ت . س إليوت

من [مجلة شعر] (١٩٥٤)

[من رسالة نشرت فى مجلة «بويترى» (شعر) (شيكاغو) نوفمبر ١٩٥٤]

فيبر وفيبر

٢٤ ميدان رسل ، لندن ، W.C.I

١٤ أغسطس ١٩٥٤

عزيزى شابيرو

ليس هناك ما يشبهها فى أى مكان آخر : لقد ظهر محاكون لمجلة شعر ، ولكنها بقيت بعدهم كلهم . إنها بمثابة مؤسسة أمريكية . وما زالت فى نظر قراء الشعر فى الخارج المجلة التى نتطلع إليها أول ما نتطلع لكى نكون على وعى بأى موهبة شعرية جديدة تظهر فى الولايات المتحدة الأمريكية .

المخلص

ت . س . إليوت

كتابات من مجلة « ڤانيتى فير »

(سوق الأباطيل)

من « النثر الانجليزى المعاصر » (١٩٢٣)

مناقشة لنمو النثر الإنجليزى من هوبز وسيرتوماس براون إلى جويس و د .هـ . لورنس

[من مقالة نشرت فى مجلة «فانيتى فير» (سوق الأباطيل) يوليو ١٩٢٣]

وعندما أنكر نفسى بكتاب معينين نوى تشويق ، مثل فرجينيا ولف أو د . هـ . لورنس ، الذى أجد من المستحيل تصنيفه ، فإن ثمة ما يغرينى بأن أسحب أى تعميم . ففى عمل د . هـ . لورنس ، خاصة كتابه الأخير **عصا هارون** ، أعمق بحث فى الطبيعة البشرية ، فضلا عن أشد ضروب الكتابة ضلالة وعدم اســتواء ، بين أى كاتب من جيلنا .

من « تصدير للأدب الحديث » (١٩٢٣)

[من مقالة نشرت فى مجلة «ڤانيتى فير» (سوق الأباطيل) ، السنة ١١ ، العدد ٣ ، نوفمبر ١٩٢٣ . وقد سبق نشرها ، بالفرنسية ، تحت عنوان « رسالة انجلترا » فى مجلة « لانوڤل ريڤى فرانسيز » (المجلة الفرنسية الجديدة) السنة ١٨ ، العدد ١٠٤ ، ١ مايو ١٩٢٢] .

وقد يكون لى أن أذكر مستر ماسترز ، ومستر ساندبرج ، ومستر لندزى .

من « نبوءة خاصة بثلاثة كتاب انجليز » (١٩٢٤)

كتاب هم ، على كونهم أساتذة للفكر ، أساتذة أيضا للفن

[من مقالة نشرت فى مجلة «ڤانيتى فير» (سوق الأباطيل) فبراير ١٩٢٤]

ثمة ثلاثة كتاب انجليز أود أن أتحدث عنهم باختصار . إن اثنين منهم – هنرى جيمز وسير جيمز فريزر – معروفان فى أمريكا ، وقد بدأ يعرفان فى أوربا ، مترجمين . والثالث ، فرنسيس هربرت برادلى ، ليس من المحتمل أن يعرف خارج انجلترا على الاطلاق ، إنه يقينا كاتب من طراز نادر فمنذ ١٨٨٣ حتى أشهر قليلة مضت ، لم يكن ثمة نسخة فى السوق من كتابه **أصول المنطق** . إن إعادة نشر هذا العمل فى جزئين ، مع مقالات جديدة مكملة ، وظهور طبعة مكثفة من كتاب فريزر **الغصن الذهبى** ، واستمرار طبعة جديدة ، وأرخص ثمنا ، لأعمال هنرى جيمز الكاملة فى الصدور ، قد تضفى على ملاحظاتى حول هؤلاء الكتاب الثلاثة الطابع الاخبارى الذى قد تلوح ، بغير ذلك ، مفتقرة إليه

هنرى جيمز كاتب عسير على القراء الانجليز لأنه أمريكى ، وعسير على الأمريكيين لأنه أوربى . ولست أدرى ما إذا كان يمكن فهمه لسائر القراء إطلاقا . ومن ناحية أخرى ، فإن القارىء الحساس على نحو غير عادى ، الذى لا هو بالانجليزى ، ولا هو بالأمريكى ، قد يكون فى وضع حيادى هو بمثابة ميزة . وثمة أمر واحد مؤكد هو أن كتب هنرى جيمز تشكل كلاً كاملا . على المرء أن يقرأها جميعا ، لأن على المرء أن يمسك – إن أراد أن يمسك شيئا – بناصية الوحدة والتقدم على السواء . إن النمو التدريجى وتطابق الروح الأساس كلاهما مهم ، ودرسهما هو ذات الدرس .

حالة هنرى جيمز

عانى جيمز من المصير المألوف لمن أصروا صراحة فى انجلترا على أهمية التكنيك ، وقد تلقى تكنيكه نوع المدح الذى يغدق عادة على قطعة نحت عديمة الفائدة دميمة متقننة استغرق صنعها وقتا بالغ الطول . وليم ، على نطاق واسع ، لأنه لم ينجح فى القيام بالأشياء التى لم يكن يحاول أن يقوم بها . لم يكن مهتما بـ « الشخصية » ، بالمعنى الذى ينتظر عادة من رسم الشخصية فى الرواية الإنجليزية . بيد أن نقاده لا يفهمون أن « الشخصية » ليست إلا واحدة من الطرق التى يمكن من طريقها الامساك بناصية الواقع : ولو كان جيمز أبرع فى رسم الشخصية ، لكان أخشن كلية ، ولكان افتقر إلى تلك الحساسية بتلك الفئة الفريدة من البيانات التى هى مجاله والحقيقة الماثلة فى أن نظرته إلى انجلترا وهوالأمريكى – وهى نظرة تنوب ، على نحو شديد التدرج ، فى قلب نموه – كانت نظرة رومانسية ، أمر ليس بالمهم . لم تكن رومانسيته تنطوى على نقص فى ملاحظة الأشياء التى كان يرغب فى أن يلاحظها ، ولم تكن رومانسية من يحلمون لأنهم أكسل أو أخوف من أن يواجهوا الحقيقة : وإنما الأحرى أنها كانت نابعة من الالحاح الآمر لمثل أعلى كان يعذبه لقد كانت تتملكه رؤيا مجتمع مثالى ، وكان يرى (ولا يتوهم) العلاقات بين أعضاء مثل ذلك المجتمع . ولا أحد فى النهاية قد كان أكثر منه وعيا – أو أكثر حنانا ، أو أقل مرارة – بالتباين بين ما هو ممكن وما هو واقع . ولئن كان عمله المكتمل قد أخفق فى أن يثبت ذلك ، فإن رواياته الأخيرة الناقصة («الإحساس بالماضى »« والبرج العاجى ») لم تخفق فى إثباته .

لم تكن القدوة التى قدمها هنرى جيمز لنا أسلوبا نحاكيه ، وإنما نزاهة بالغة العظم ورؤيا بالغة المطالب إلى الحد الذى دفع بها إلى حد العناية والدقة فى التعبير المضبوط . ولم يقدم لنا جيمز « أفكارا » وإنما عالما آخر من الفكر والشعور ومن أجل مثل هذا العالم ، قد ذهب البعض إلى دوستويفسكى ، والبعض إلى جيمز . وإنى لميال إلى أن أظن أن روح جيمز – الأقل عنفا بكثير والأكثر معقولية وتسليما من روح الروائى الروسى – لا يقل عنه عمقا ، وأنه أكثر فائدة وأكثر قابلية للتطبيق على مستقبلنا

مؤلف « الغصن الذهبى »

لا يشترك عمل السير جيمز جورج فريزر مع عمل جيمز فى شىء سوى التأثير المتواضع الثابت الصامت الذى يمارسانه . وللوهلة الأولى لا يعدو فريزر أن يكون الأبرز بين دارسين كثيرين لعلم انجليزى على نحو فريد - هو علم المأثورات الشعبية . وأنا أقول . انجليزى على نحو فريد ، لأنه باستثناء مانهارت فى ألمانيا ، لا أستطيع أن

أفكر فى أى اسم أجنبى يقف إلى جوار سلسلة كاملة من الأسماء الانجليزية : سير ا . ب . تيلور ، روبرتسن سميث ، مس هاريسون ، مس وستون ، ا ب كوك ، ف . م . كورنفورد ، دكتور رندل هاريس ، هارتلاند ، إليوت سميث ، وغيرهم ' دع عنك مراقبين من أمثال كودرنتون وسبنسر وجيلان وهويت ممن فحصوا الأجناس البدائية فى كل ركن من الإمبراطورية .

إن تبريز فريزر ليس مجرد لوذعية أكبر بين كتاب مستوى علمهم هائل ، ولا هو يعتمد - كتبريز كاتبين هما علماء اجتماع على نحو أوضح . مسيو دور كايم ومسيو ليفى بريل - على نظريات لامعة فى السلوك الانسانى ، إننا نجد ، على العكس من ذلك ، أنه مع كل مجلد جديد من موسوعته الهائلة لخرافات البشرية وحماقتها ، يتراجع فريزر فى عزوف متزايد الحرص عن محاولة أن يشرح . لقد كانت الطبعة الأولى من **الغصن الذهبى** فى جزئين محاولة لشرح كاهن نيمى ، وقد أدت به إلى أبحاث متصلة بذلك ، بحيث تطلب طبعة أخرى وأكبر .

لقد وصل العمل الآن إلى اثنى عشر جزءاً . وإذ قد أصدر سير جيمز لتوه ملخصا للأجزاء الاثنى عشر فى مجلد واحد ، لنا أن نفترض أنه يعتبر العمل مكتملا .إنه عمل لا يقل أهمية لعصرنا عن عمل فرويد المكمل - ملقيا ضوءه على مناطق النفس الغامضة من زاوية مختلفة ، وعمل ربما كانت أهميته أبقى ، لأنه تقرير لوقائع لا صلة لها ببقاء أو سقوط أى نظريات للمؤلف .

نفخ الحياة فى الكلاسيات

ومع ذلك فهو ليس مجرد مجموعة بيانات ، وليس نظرية . إن غياب الرجم بالظنون إنما هو حرص واعٍ ومقصود ، ووجهة نظر إيجابية . وهو كذلك على وجه الدقة · وجهة نظر ، ورؤيا، مطروحة من خلال أسلوب نثرى فاتن ، يرفع عمل فريزر فوق عمل دارسين أخرين يعادلونه لوذعية ، وربما زادوا عليه فى التفنن ، ويكفل له تأثيرا حتميا وناميا فى عقل العصر . لقد مد وعى العقل الإنسانى إلى أظلم خلفية وهوة للزمن أمكن استكشافها . وهو - مع سائر الدارسين الذين ذكرتهم - قد منحنا رؤية جديدة للدراسات الكلاسية ، مما سيكون له أثر عميق فى أدب المستقبل .

بيد أن برادلى كلية فيلسوف ولاشيء غير ذلك . إنه بعيد عن مماحكات لورد بالفور (الذى يعد ، بالمناسبة ، من هواة الميتافيزيقا البارزين) غير الخبيرة بعده عن الخواء الكريم لبوزانكت أو عن إجراءات برجسون ورسل . إنه يلوح كمن يقول إن الفلسفة قد تكون عقيمة أو مجدية ، ولكنك مادمت قد أزمعت السعى وراءها ، فلا مفرلك من أن تفعل ذلك ومعك مجموعة معينة من البيانات – لاهى بالأدب ولاهى بالعلم . إن كل ما نستطيع أن نفعله هو أن نتقبل تلك المجموعة من البيانات ونمضى بمناقشتنا إلى غايتها . فإذا انتهت هذه الغاية إلى الصفر – وهذا محتمل جدا – فلا بأس . سنرضى على الأقل بأننا قد تتبعنا شيئا ما إلى غايته ، وتحققنا من أن بعض الأسئلة التى قد يعن للانسان أن يطرحها لا إجابة عنها ، أو هى بلا معنى . وأنت متى تقبلت نظريته فى طبيعة الحكم ، وهى نظرية لا تقل وجاهة عن أى نظرية أخرى ، فستؤدى بك فصاحته الجافة البالغة الحساسية (ما من فيلسوف انجليزى قد كتب قط نثرا انجليزيا أفتن من نثره) إلى شيء سيكون – حسب مزاجك – استسلاما أو قنوطا . إنه القنوط الحائر النابع من التساؤل عن السبب فى أنك تريد أى شيء ، وكنه ما تريده ، مادامت هذه الفلسفة تلوح وكأنها تعطيك كل ماتطلب ، ومع ذلك تجعله غير جدير بأن يطلب .

كتابات من مجلة « ذا سبكتيتور » (المتفرج)

دراسات فى القداسة

من « جورج هربرت » (١٩٣٢)

[من مقالة نشرت فى مجلة «ذا سبكتيتور» (المتفرج) ١٢ مارس ١٩٣٢]

إن فى كل عمله عملا ذهنيا ، ومستوى بالغ الارتفاع من الحدة ومن المحقق أن شعره يشكل بنية oeuvre ينبغى دراستها كاملة . وإن تذوقنا التدريجى لشعره ليمنحنا انطباعا جديدا عن الرجل .

موت آرثر

Le Morte D'arthur (١٩٣٤)

[نشرت فى مجلة «ذا سبكتيتور» (المتفرج) ٢٣ فبراير ١٩٣٤]

هذا هو نص موت آرثر(*) **Le Morte D'arthur** مطبوعا على حسب كاكستون ، دون تمهيدات أو مقدمات أو هوامش ؛ وإنه لقطعة من الإخراج الكتابى المؤشر بالغة الجمال يقينا . إنه ، لمن يتذوقون مالورى ، ويستطيعون أن يقتنوا كتابه ، على أفخم نحو يمكن المرء أن يتمناه ، وإنه ليجمل بمن يستمتعون بمالورى أن يزجوا إليه هذا التكريم ، إن كان ذلك فى استطاعتهم . ولست أريد لأقلل من قدر هذه الطبعة الجديرة بالاعجاب كلية إذ قلت إننا بحاجة إلى ثلاث طبعات أخرى تتلوها ١ – طبعة رخيصة النص ٢ – طبعة دراسة مع تعليق كامل بقلم شخص فى مثل علم مس جين هاريسون أو مس جسى وستون ٣ – طبعة للأطفال . قد كانت مثل هذه الطبعة بين يدى وأنا طفل فى الحادية عشرة أوالثانية عشرة . كانت حينذاك ، وربما كانت دائما ، كتابى الأثير . ولم ألتق بهذه الطبعة ، أو أى طبعة مشابهة للأطفال ، منذ ذلك الحين

والحق أن ما نحن متعودون عليه إنما هو نوع من طبعات الأطفال ، ولكنها طبعة أطفال تحرر على حسب أصول خاطئة . أريد طبعة من النص تكون مقروءة للأطفال ومختصرة بعض الشىء . أما تلك التى زودنا بها مستر إدوارد ستريشى من ستون كورت ، فهى طبعة يراد بها ألا تضر الأطفال إن أسهل النصوص منالا وأكثرها إراحة لكل إنسان قد أعد من الناحية الفعلية لهذا الغرض ويعلن السير إدوارد :

« ولست أعتقد أنه عندما نستبعد كل مايسىء إلى آداب العصر سيبقى أى شىء ضار – من الناحية الفعلية – بأخلاق الأولاد الإنجليز ، الذين من أجلهم أساساً اضطلعت بهذا العمل » .

لاحظ الخلط بين « الأخلاق و « الآداب » يقول سير إدوارد

« لقد بين لنا لورد تنسون كيف نعالج هذه المسألة على خير الأنحاء » .

لقد كان سير إدوارد يؤمن بالتعقيم الإجبارى للأدب . وليس من نافلة القول أن نوجه الانتباه إلى تدهور المفهومات الخلقية لعصر يستطيع فيه محرر لكتاب مالورى أن يكتب :

(*) موت آرثر **Le Morte D'arthur** نقله إلى الانجليزية سيرتوماس مالورى (الناشربلاكول ذا شكسبير هيدبرس – ٢ ج)

« إن أخلاق موت آرثر **Le Morte D'arthur** هابطة من ناحية واحدة أساسية ، وذلك فيما تقوله وما تحتفه على السواء : ويرينا لورد تنسون كيف ينبغي الارتقاع بها . إن الزواج بوصفه مثلا أعلى ، من حيث علاقته بكل صور الحب والطهارة الأخرى وتضاده معها ، إنما يتبدى على جميع الأشكال ، مرتفعا فى النهاية إلى جلال مأسوى فى قصائد الملك التصويرية .ليست العزوبة – وإن تكن روحانية ومقدسة كعزوبة جالا هاد وبرسيفال– وإنما الزواج ، بوصفه أعلى وأنقى تحقيق للمثل الأعلى للأوضاع والعلاقات الإنسانية – هو ما يرفعنا فوق مغريات حب كحب لونسلوت أو حتى إيلين . وكتاب مالورى لايضع هذا المثل الأعلى فى الحياة أمامنا بأى قوة أو وضوح » .

قد يكون للمرء أن يلاحظ أن هذه هى نتيجة سياسة هنرى الثامن . وقد كان سير إدوارد بحيث يلاحظ أن أخلاقية القديس بولس هابطة من هذه الناحية الواحدة الأساسية ؛ ولكنه يغفل ذكر القديس بولس فى هذه المقدمة ، وما تراه يقول عن القديس بولس ؟ يقول : «لقد صار القديس بولس يعد فى العصر الحديث نموذج السيد المهذب» . وليس ثمة ما يستطيع المرء أن يقوله بعد ذلك .

وعندما يقارن المرء النص الحالى بنص السير إدوارد ستريشى ، فربما كانت التغييرات الأهون شأنا التى أدخلها سير إدوارد هى الأبعث على الضيق ، وذلك بالضبط لأنها هينة الشأن . ومهما يكن من أمر فقد يكون للمرء أن يذكر أن تهذيباته تجعل حكاية الفارس الذى يطيح سير جارث برأسه فى أمسيتين مختلفتين فى قاعة السيدة ليونيس غير مفهومة فهما تاما ولكن ثمة أوضاع أخرى يكون عبثه فيها أوخم عاقبة . ولنأخذ مولد موردرد إن نص ستريشى يقول .

« وهناك جاءت إليه زوجة لوط ملك أوركنى .. وكانت سيدة جميلة ماردة ، ولذلك أحبها الملك حبا شديدا ، وهكذا ولدت موردرد ، وكانت أخته من ناحية الأم إيجرين ، ولكن طوال هذا الوقت لم يكن الملك آرثر يدرى أن زوجة الملك لوط إنما هى أخته » .

أما النص الحقيقى فيقول

« وهناك جاءت إليه زوجة لوط ملك أوركنى . ولأنها كانت سيدة جميلة ماردة ، أحبها الملك حبا شديدا ، ورغب فى أن ينام معها ، وهكذا اتفقا وأنجب منها موردرد ، وكانت أخته من ناحية الأم إيجرين ، إلخ » .

إنه تغيير طفيف جدا . ولكن زنا الملك آرثر بمحرم هو أساس حبكة الكتاب بأكمله ، وبدونه يغدو عديم المعنى تقريبا . أما أنه ينبغى الإقلال من ذلك فى طبعة للأطفال

فمسألة يختلف فيها الرأى · ولكنى أشعر بأنى واثق من إن سير إدوارد ستريشى قد نظر إليه على أنه « أمر غير نقى » ، بدلا من أن ينظر إليه على أنه نابع من أخلاقية سوفوكلية قبلية عميقة ، وإنما سوفوكليس ومصادره هو ما أود أن أقارن به مالورى . إنه ضرب من هوميروس شمالى فج ، مسجل أخبار ومنظم ومصمم جيد ، وكاتب النثر فاتن ، وإن افتقر إلى سلطان الشاعر على الكلمات .

إن أخلاقية « موت آرثر **Le Morte D'arthur** هى ، كما قلت ، من ذلك النوع البدائى الذى ينتمى إلى طبيعة الأشياء على حين لا تنتمى إليها آدابنا السلوكية الضحلة الحديثة . وهذه الأخلاقية البدائية قد هذبتها المسيحية ؛ ولكن رحيل المسيحية لم يخلف سوى التهذيب بدون الأخلاق ، كما يستطيع المرء أن يرى فى تصوير السير إدوارد ستريشى ؛ وهو ينتهى بـ « حس بالعدالة » ونزعة إنسانية ، هى فى النهاية لا أخلاقية . ولدى نظرة إلى الحياة أبسط وأصدق من نظرتنا يكون القانون الأخلاقى أمرا حقيقيا جدا ، حقيقيا لا يرحم كقوانين الطبيعة - بل هو يقينا جزء من قانون الطبيعة لم تكن الشعوب القديمة تتطلب بحماقة - مثلما نتطلب - أن تكون الأخلاقية ذاتها أخلاقية . كانت أفعال معينة خطايا ، ذات عواقب مميتة . ولابد أن تتلوها هذه العواقب ، سواء ارتكبت الأفعال عن علم أو عن جهل . لقد كانت تتطلب تطهيرا .

ربما كان نموذج المسئولية والقدرية منسوجا على أكمل الأنحاء فى سوفوكليس ، ولكنه واضح أيضا فى مالورى . إن آرثر ذاته من نسل الخطيئة ، وإن تكن قد أضفيت عليها صبغة شرعية · ولكن خطيئته التى يجهلها هى مفتاح القصة بأكملها . إنما ابن سفاحه المولود عن زنا بمحرم ، هو الذى سيقضى عليه . ومثل لايوس - أو هيرودس ، لأن الشبه به أقوى - يحاول الملك النموذجى من طريق قتل الأبرياء المولودين فى يوم مايو ، قتل أوفى على الغاية فى لا مسيحيته ، يحاول أن يهزم القدر . وآرثر طوال الوقت رجل مقضى عليه ، يحذره فى البداية صوت ميرلين التنبؤى عرافه التايريسى ، الذى حاقت به هو ذاته اللعنة ، لا لعنة العمى ، وإنما افتتانه الأعمى الذى يدمره ويظل آرثر دون نسل شرعى ، رجلا شقياً ، مكرسا ، يمنح - تحت قضائه - أحر حبه وأعلى مراتب تقديره لعشيق زوجته المعروف . ويظلون جميعا ، مثل بيت أتريوس ، وبيت لايوس ، أناسا عظماء . ومثل أوديب فى كولونا ، يدخر الذى قضت عليه السماء واضطهدته لتكريم عظيم من السماء . إن أوديب وآرثر يرحلان عن العالم لا كما يرحل عنه الناس العاديون . وفى الحياة ليس آرثر هو من ينتصر فى القوائم وفى المغامرات · وإنما هو دائما - جزئيا - المراقب والغريب ، ولكنه - أكثر من لونسلوت أو القديس الذى أنجبته خدعة - الذى يهيمن على المشهد .

إن من أسباب كون « موت آرثر » **Le Morte D'arthur** منبعا باقيا للجدة ، درجة اندماج القصص « الطقسية » البدائية وعدم اندماجها في السرد القصصي . فعدم اتساق كثير من الحكايات مهم . إنه عدم اتساق متسق . وهو أقل يقينا مما يلوح لدى القراءة الأولى . إن بالين وبالان – هاتين الشخصيتين الفولكوريتين قبل المسيحيتين – يرتبطان من خلال سيف بالين ، ومن خلال الضربة الحزينة ، بجالا هاد وسانجريل . وشخصيات المائدة المستديرة متوازنة على نحو ممتاز : الخير البسيط مثل سير جارث وسير بليس ، سيرتور وشخصيات أخرى ثانوية ، وخليط الخير والشر مثل سير جاوين ، ممن هم بشر وليسوا على المستوى البطولي ، والتدرج من سير بورس إلى سير برسيفال (الذى لأخته دلالة) إلى سير جالاهاد ، الذى ذكرته بوصفه قديسا ، ولكن الأنسب أن يوصف بأنه ملائكى : ومن المحقق أنه ليس ببساطة بشريا ، وإنما هو نسل تضحية عذرية .

لست أود أن أوحي بأن كل شيء في « موت آرثر » **Le Morte D'arthtur** صائب وحتمى . فثمة أطراف كثيرة لا تلتقى . يمكن أن يوصف الكتاب بأى شيء إلا أنه يشرح ذاته ، وقد كان ثمة أمور كثيرة يجهلها سير توماس مالورى . وإنى لأصلى أن يظهر – إبان حياتى – من يخرج طبعة في مثل حجم كتاب فريزر بوسانياس ، تقدم التاريخ الطبيعى للحيوان الباحث ، والتاريخ الاشتقاقى لأسماء كل الفرسان والملوك . إنى أقبل سير لاكوت مال تيل ، ولكن ماذا عن سير مارهوس ، وسير سابينا بيلس ، والملك باجديماجوس ، وسير ملياجرانس ، وسير لاموراك ، وسير برسانت أوف إند ؟

إن العهد القديم والعهد الجديد ، وهوميروس وايسخولوس وسوفوكليس ومالورى ، كتب تستحق طباعة وتغليفا جيدين . وعلى هذا فإن هذا الكتاب يستحق جنيهاته التسعة وستة الشلنات الإضافية ، لكى يحصل عليه المرء مغلفا بالجلد تغليفا كاملا .

من « الصخرة » (١٩٣٤)

(من رسالة إلى محرر مجلة «ذا سبكتيتــور» (المتفرج) ٨ يونـيه ١٩٣٤)

إن « المسرحية » لا تدعى أنها « مساهمة فى الأدب المسرحى الانجليزى » : وإنما هى عرض revue . وقد كان هدفى الدرامى الجدى الوحيد هو أن أبين أن ثمة دورا rôle ممكنا للجوقة .

من « ما الذى ترمز إليه الكنيسة ؟ » (١٩٣٤)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذا سپكتيتور » (المتفرج) ١٩ أكتوبر ١٩٣٤)

من الصعب أن يرد المرء على كاتب حين لا يعرف على أى الوقائع يقيم (ذلك الكاتب) تعميماته .

من « الإنسان والمجتمع » (١٩٤٠)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذا سپكتيتور » (المتفرج) ٧ يونيه ١٩٤٠)

الإنسان والمجتمع فى عصر إعادة بناء . تأليف كارل مانهايم . الناشر : كيجان پول . الثمن ١٦ شلنا و ٦ بنسات .

الدكتور كارل مانهايم عالم اجتماع ، ومن المحقق أنه واحد من أبرز علماء الاجتماع الأحياء .

كتابات من مجلة «آدم »

من « أهداف المسرحية الشعرية » (١٩٤٩)

(من مقالة نشرت فى مجلة « آدم » رقم ٢٠٠ ، نوفمبر ١٩٤٩) (ووردت فى كتاب . « مسرحيات . ت . س . إليوت » ، تأليف دافيد أ . چونز) .

(إن المسرحية الشعرية الحديثة) مازالت تجريبية جدا . ولا أعتقد أن فى المسرح اليوم شاعرا واحدا يستطيع أن يشعر أنه على يقين من أنه عثر على الشكل الصحيح والمصطلح الصحيح والرقعة الصحيحة من الانفعالات والخبرة الإنسانية كى يعالجها . وعلى ذلك فإن المرء ، فى كل مسرحية ، يجرب شيئا مختلفا قليلا .

(المسرحية الشعرية) خلق اجتماعى .

إنى أنظر إلى عملنا اليوم على أنه لا يعدو أن يكون عمل الجيل الأول فحسب · وأكبر أمل لى هو أن نرسى بعض أسس يبنى الآخرون عليها .

إن ما يجمل بالشعر أن يفعله فى المسرح هو أن يكون ضربا من الظل المتواضع أو قياس المماثلة للتجسد ، الذى به يُتشرب الإنسانى فى القدسى .

لا أحد سوى الله يفهم مخلوقاته . ففى الخلق الإنسانى ليست الإنسانية إلا أداة . إن الرجال والنساء لا يفهمون ، بالضرورة ، أولادهم لأنهم أنجبوهم وحملوهم ' وإنما يتعين عليهم أن يحاولوا أن يتعلموا كيف يفهمون ما خلقوه .

الحق أن ميزة الشعر الدرامى هى قدرته على أن يرينا عدة مستويات من الواقع فى آن واحد .

من « رسالة من ت . س . إليوت ،

الحاصل على وسام الجدارة» (١٩٥٣)

(من رسالة نشرت فى مجلة « آدم » ، السنة ٢١ ، العدد ٢٣٤ ، ربيع ١٩٥٣ ، ٢٥ يناير ١٩٥٣) .

عزيزى السيد جرنديا

ظللت دائما أتتبع حظوظ مجلة « آدم » باهتمام وتعاطف .

من « ذا كرايتريون » (المعيار) (١٩٥٣)

(من مقالة نشرت فى مجلة « آدم » ، السنة ٢١ ، العدد ٢٣٤ (١٩٥٣)

ذكرت فى مقالة سابقة أنى أسست وحررت ، بين الحربين ، مجلة أدبية .

كتابات من مجلة « إنكاونتر » (المواجهة أو المساجلة)

ت . س . إليوت وچورج أورويل (١٩٤٤)

(من مقالة نشرت فى مجلة « إنكاونتر » (المواجهة) وهى تتضمن رسالة من إليوت إلى أورويل فى ١٣ يوليو ١٩٤٤)

وأنا أكن احتراما لعملك لأنه كتابة جيدة ذات نزاهة أساسية .

من « رسائل » (١٩٦٠)

(من رسالة نشرت فى مجلة « إنكاونتر » (المواجهة) مايو ١٩٦٠)

لابد لى من أن أعتذر عن تأخرى فى توجيه هذه الرسالة إليكم ، ولكنى لم أعد إلى إنجلترا إلا حديثا بعد غياب خارجها لمدة ستة أسابيع .

مس هاريت ويفر

(١٩٦١)

(نشرت فى مجلة «إنكاونتر» (المواجهة) يناير ١٩٦٢ ، السنة ١٨ ، العدد ١)
كانت مس هاريت شو ويفر ، التى أذاعت جريدة الـ تايمز نبأ وفاتها عن خمسة وثمانين عاما ، فى عددها الصادر بتاريخ ١٦ أكتوبر ، امرأة بالغة التواضع ونكران الذات إلى الحد الذى نجد معه أن رعايتها الكريمة لرجال الأدب لم تكن معروفة خارج نطاق من انتفعوا بها . ومن بين هؤلاء الأشخاص ، ليس هناك كاتب حى - بعد وفاة جيمز جويس ووندام لويس - يدين لها بعرفان الجميل أكثر مما أدين لها . وعندما قرأت نبأ وفاتها سارعت بإرسال رسالة إلى الـ تايمز ولكنها لم تنشر . ومن ثم فإنى آمل أن تفسحوا لى مكانا بين صفحات مجلتكم لأؤدى لها التحية بتفصيل أكبر .

كانت مس ويفر - باعتبارها مالكة مطبعة ذى إيجوست - هى أول من نشر صورة فنان شاب لجويس ، وأول رواية لوندام لويس تار ، وقصائد لمس ميريان مور ، وأول مجموعة شعرية لى بروفروك وملاحظات أخرى . وفى هذه المغامرات فى عالم النشر ، كانت تسترشد بمشورة إزرا باوند الذى كان أول نصير وموجه لجويس ولويس وميريان مور وشخصى بيدأن تعضيد مس ويفر كان ، إذا أعطته مرة ، يظل ثابتا . وكانت أكبر خيبة أمل شعرت بها هى فشلها فى إقناع أى طابع فى هذا البلد بالمجازفة بطبع يولسيز ، ولم يكن هناك حدود لسخائها التالى مع جيمز جويس ، واحتفائها بمصلحته ومصلحة أسرته . وأظن أنها كانت تملك موارد وفيرة ولكنها عاشت على نحو بالغ الاقتصاد : ويخيل إلى أن عملها فى النشر كان ينم عادة على عجز مالى ، وأن الأموال التى كرستها لقضية الأدب لابد قد بلغت جزءا كبيرا من ثروتها .

كذلك نشرت مس ويفر دورية نصف شهرية ، بدأت تحت عنوان ذانيوفرى ومان (المرأة الجديدة الحرة) ولكنها ، على أيامى وحتى النهاية ، أصبحت تسمى ذى إيجوست (محب ذاته) . وقد خلفت رتشارد ألدنجتن كمساعد لرئيس تحريرها فى آخر عام أو عامين من فترة وجودها كان ألدنجتن قد ذهب إلى الحرب ، فرشحنى باوند كى أخلفه . وكانت مس ويفر - باعتبارها رئيسة التحرير - تقصر إشرافها على نشر أجزاء مسلسلة من عمل فلسفى لصديقتها مس دورا مارسدن وكان الجزء الواحد يشغل النصف الأول من كل عدد ، على حين يسمح لمساعد رئيس التحرير بأن يملأ

الصفحات الباقية بكل ما يعجبه أو يمكنه الحصول عليه . وإنى لآسف بعمق على حماقتى إذ رميت بمجموعة النسخ منذ عدة سنوات ، ولا يسعنى الآن أن أتذكر كيف كنت أملأ الصفحات التى كانت تحت يدى ، لقد ظهرت فيها مقالتان أو ثلاث من مقالاتى الباكرة ، أبرزها « التقاليد والموهبة الفردية » . وفى مرة واحدة على الأقل ملأت عمودا برسائل إلى المحرر من إنشائى ، وتحت أسماء ملفقة . كذلك كنت أستمتع باستخدام المكتب ، وهو غرفة صغيرة فى بعض مبانى الادلفى ، تلم بها أحيانا – على ما أعتقد – خادمة نهارية . كان الأمر كله ممتعا ، وكانت تلك هى أول خبرة لى بالتحرير .

وفى ١٩٣٢ أهديت كتابى **مقالات مختارة** إلى هذه السيدة الطيبة ، الرحيمة ، غير المتكلفة ، الشجاعة ، اللطيفة ، التى أدين لها بالكثير . إذ أى ناشر آخر فى ١٩١٧ (إذ لم تكن مطبعة هوجارث قد خرجت إلى حيز الوجود بعد) كان خليقا – أتساءل – بأن يقبل نشر بروفروك ؟ .

جيفرى فيبر

(١٩٦١)

(نشرت فى مجلة «إنكاونتر» (المواجهة) يوليو ١٩٦١)

كلما طالت مدة معرفة المرء بإنسان ، وازدادت وثاقة ، صعب عليه أن يختار – فى عبارات تذكارية وجيزة – الذكريات الجديرة بالابتعاث والملكات والصفات الجديرة بالتوكيد والمنجزات الجديرة بالاحتفال . لقد بدأ ارتباطى بجيفرى فيبر منذ خمسة وثلاثين عاما خلت - وطوال نصف حياتى تقريبا ، فى العمل والاهتمامات الخارجية وساعات العمل والاسترخاء الاجتماعى ، كنت باستمرار فى صحبته . وفى أى تحية يسعنى إزجاؤها إليه ، مهما تكن وجيزة ، أجدنى أسجل حتما شيئا عن حياتى أيضا . فلأبدأ إذن بأن أسترجع مناسبة لقائنا الأول ، وحادثة لاحقة ، كلتاهما تلقى ضوءا على خلقه .

فى ١٩٢٥ ذهبت – ببعض الرعدة – لكى أرى فيبر فى بيته بلندن . ولأسباب شخصية ، كنت قد وجدت أنه من اللازم لى أن أغير طريقة كسب عيشى ، وأن أسعى لوظيفة جديدة يكون فيها بعض ما يضمن الدوام . وكان فيبر من ناحيته لا يبحث إلا عن كاتب له بعض صيت بين الشباب ، يسعه أن يجتذب الكتاب الواعدين من جيل أصغر سنا ، فضلا عن كتاب جيلنا ، إلى شركة فيبر وجوير التى كانت قد أنشئت حديثا . كان يريد مستشارا غير رسمى ، أو فى الحق « مستطلعا للمواهب » . وكان قد ذكر اسمى له مع تزكية حارة صديقى الأكبر سنا تشارلز ويلى ، فى مناسبة كان فيها ويلى ضيفا لآخر الأسبوع فى كلية أول سولز . ولا أذكر كيف حدث ، أثناء محادثة تلك الأمسية بين فيبر وبينى ، أن وجدنا خططنا متطابقة . وتتجه شكوكى إلى أن الأمر لا يعدو أن يكون كل منا قد مال إلى صاحبه ومهما يكن من أمر ، فإن لقاءنا قد أفضى به إلى دعوتى للانضمام إلى مجلس إدارة شركته – دون أن يخلو الأمر من صعوبات كان عليه أن يذللها . ولا ريب فى أن المناصرة المتحمسة من جانبه ، وعدة شهادات من كتاب مبرزين أكبر سنا ، كانت لازمة لإقناع زملائه المديرين بأن يقبلوا – على هذه الشروط – رجل أدب كان مغمورا مثلى . وقد كان لدى من الأسباب لكى أشعر بالعرفان نحو فيبر فى تلك الفترة أكثر مما يعرف . ولكن الاجراء الذى اتخذه كان مميزا له : فإنه ما إن كان يستقر عزمه على رجل ، حتى تكون ثقته به بلا حدود .

وهكذا جمع من حوله – بسهولة أكبر بعد أن غدت شركة فيبر وجـوير تدعى شركة فيبر وفيبر – فريقا موفقا ومنسجما من الزملاء .

والمثل الآخر الذى أورده حادثة ليست معروفة على نطاق عام . لقد تصادقنا بغاية السرعة . ولم يمض وقت طويل حتى رشحنى فعلا لزمالة دراسية بكلية أول سولز . ولا أحد سوى من يعون شدة إخلاص فيبر لتلك الكلية يستطيع أن يدرك أى شرف عظيم قد رغب فى إضفائه علىّ ، وأى مشاعر سخية قد ألهمته . كان ذلك امتيازا مؤهلاتى له ليست بالواضحة لا لى ولا للكلية . ويسعدنى أن أقول إن الكلية قد أعفيت من شين انتخاب عضو ليس بالعالم ، وإنى أعفيت من تبديد الطاقة التى يتضمنها التظاهر بعلم لم أكن أملكه . ولكنى أعتز بذكرى سخاء فيبر ، ورغبته فى أن يأخذنى إلى كليته الحبيبة ، مثلما أخذنى إلى مستشاريه فى العمل وإلى دائرة بيته وإلى صداقته الشخصية .

كان فيبر رجلا متنوع الاهتمامات كثير المشاغل ، وربما كان لنا أن نقول إنه ما مس شيئا إلا وزينـه . ففى المحـل الأول كان شـاعرا : وكان معجبا بجـورج مرديث (وسأظل أذكر دائما أمسية قرأ فيها قصيدة **الحب فى الوادى** بصوت عال) وكان يشترك أكثر ما يشترك مع شاعر آخر يرتبط اسمه إلى الأبد بأكسفورد . لقد كان ماثيو أرنولد هو الشاعر الذى تربطه به أوثق رابطة واليوم لن أتحدث عن شعره إلا لأذكركم بأننا لا نستطيع أن نفهم فيبر إذا تجاهلنا جانب الشاعر فيه . وثانيا ، فإن فيبر – ومرة أخرى يشبه أرنولد هنا – كان دارسا عالما ، نال Double First وليس (كما ذكرت صحيفة **ذا تايمز** فى تأبينها له) A Second in Greats , A First in Mods . وأما إنه كانت لديه أيضا قدرات عملية كبيرة فذاك مالا تثبته إدارته لشركة نشر نامية فحسب ، وإنما أيضا عمله كأمين صندوق لضياع كلية أول سولز . وقد أدهشنى أن معرفته بإدارة المزارع زادت حيث أن وظيفة أمين صندوق الضياع جعلته فى موضع طيب ، عندما تحول باهتمامه – كسيد ريفى – إلى تربية الماشية الأصيلة . ثم هناك تلك القائمة القصيرة – وإن تكن مبرزة – بأعماله النثرية . لقد كان كتابه المسمى **حواريو أكسفورد** أحد أحسن كتابين ظهرا فى عام الذكرى المئوية لحركة أكسفورد ، وكانت ترجمته لحياة بنيامين جويت ، وقد عكف عليها سنوات ، عملا صرحيا يبين حفاظه الحى الضمير بلا كلل على أعلى معايير الدرس .

وأثناء الحرب الأخيرة كنت أرى فيبر كل أسبوع . ففى البداية كنا نتقاسم فى منتصف الأسبوع مخبأ فيبر بالبدروم ، ثم صرت مراقبا للحرائق معه فى ميدان رسل . وكنت موضع سره فى وجهين من أوجه نشاطه أثناء الحرب . فالأول هو عندما نظم –

باعتباره رئيس رابطة الناشرين – المعارضة التى حصلت على إلغاء ضريبة الشراء التى كانت تجبى عن الكتب . والثانى عندما وضع مسودة التقرير الخاص بالمدارس الثانوية باعتباره رئيسا للجنة عينها وزير التربية والتعليم . وفى وقت من الأوقات فكر فيبر فى ترشيح نفسه للبرلمان . كان يملك نزاهة وثبات غرض وصلابة مبدأ رجل الدولة ، ولكنه ربما لم يكن يملك كل حيل السياسى .

ومهما يكن من أمر ، فإنى أود أن أتذكر جيفرى فيبر اليوم كناشر وصديق . وإن أى مهمة قبلها فيبر كانت خليقة أن تكون ، عنده ، مشغلة سيد مهذب ، ولكن من المحقق أن مهمة الناشر كانت أنسب المهام له . لقد كان يحب الكتب الجيدة وكان ما يريده أساسا كناشر هو أن ينشر الكتب الجيدة . ولئن كانت جيدة بما فيه الكفاية ، لقد كانت إذن جديرة بأن يخسر المرء المال من أجلها . ولم يكن يسره أن ينشر فقط الكتب التى يميل إليها . فإنه – إذ اختار زملاءه – كان يثق بهم ويسعده أن ينشر أى كتاب يعتقد أحدهم أنه جيد بما يكفى لأن يناضل فى سبيله . ولن أنسى الصبر والبراعة اللذين كان يدير بهما لجنتنا الأسبوعية للكتب . لقد كان يتحمل أهواءنا وشطحاتنا ، وكان حصيفاً فى تسويته لمجادلاتنا ، ومتسامحا فى لطف مع المزح العملية والمزاح الخشن الذى كان بعضنا – فى تلك الأيام الباكرة – يشوش به نظام الاجتماع أحيانا .

كان جيفرى فيبر يتمتع بملكات كثيرة استخدمها بتوفيق ، وعلى نحو حسن . وكان سعيد الحظ من عدة نواح ، وسعيد الحظ – بخاصة – فى زواجه . وكانت زوجته – كما أعرف – مستشاره الحكيم ، حتى فى النشر ، وخاصة فى الأيام الباكرة التى كنا نتعلم فيها كيف نغدو ناشرين ، وكانت شريكته فى كل اهتماماته ، وصخرته القوية وحصنه فى سنوات مرضه الأخيرة الأليمة . ينبغى أن تكون أفكارنا وصلواتنا اليوم معها ومع أسرتهما ، كما هى معه . وإنى لأتذكر جيفرى فيبر فى عدة مواقف ، فى السلم وفى الحرب ، فى العمل وفى اللعب – على الأرض وفى البحر – فى الوطن وفى الخارج . وقد أحببت الرجل ، وإن جزءا من حياتى الخاصة ليثوى فى القبر معه . عسى أن يستريح فى سلام .

الذهاب إلى أوربا*

(١٩٦٢)

لست أرى نفسى مؤهلا للحديث عن الشروط الدقيقة التى تستطيع بريطانيا أن تقبلها ، أو التى يمكن بمقتضاها أن تقبل ، من أجل الدخول فى السوق المشتركة . فمن الواضح أن ثمة صعوبات اقتصادية وسياسية وقانونية ينبغى حلها . كذلك لا يلوح لى أن هذه مسألة تحل باستفتاء ، ولا يلوح لى أنها ينبغى أن تكون قضية بين أحزاب سياسية .

إنكم تريدون التعرف على آراء « الكتاب والدارسين والمثقفين عموما » ولست بالدارس ولا المثقف عموما ولكنى - ككاتب - أعتقد أن كل ما يستطيع أى عضو من أعضاء هذه الفئات الثلاث أن يقدمه ، بحيث يكون ذا قيمة ، هو أن يقرر ميله الشخصى إما إلى الانضمام إلى السوق أو عدم الانضمام له ، وذلك قبل تقييم للشروط الممكنة .

لقد كنت دائما أؤيد بقوة إقامة علاقات ثقافية وثيقة مع أقطار أوربا الغربية . ولهذا فإن ميلى الشخصى يؤيد دخول بريطانيا السوق المشتركة . وإن لم تؤثر فى الدعوات الانفعالية لبعض من يعتقدون أن انتهاجنا هذا السبيل خليق بأن يكون خيانة لالتزاماتنا نحو الكومنولث .

(*) من ندوة حول موضوع انضمام بريطانيا إلى السوق الأوربية المشتركة ، اشترك فيها عدد من المفكرين ، ونشرت فى مجلة « إنكاونتر » (المواجهة) ديسمبر ١٩٦٢ السنة ١٩ ، العدد ٦ ، ص ٦٥ .

كتابات من مجلة « ذى إنجليش رڤيو »

(المجلة الانجليزية)

من (مطالع المذهب الإنسانى) (١٩٣١)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذى إنجليش رڤيو » (المجلة الانجليزية) يونية ١٩٣١)

مطالع المذهب الإنسانى . تأليف لورنس هايد . الناشر : چير الدهاو . الثمن . ١٠ شلنات و٦ بنسات) .

يمكن أن يوصف بأنه قائد ، بالقوة ، للجيل الثانى ، أو ربما الثالث ، من أصحاب المذهب الإنسانى . وليس هذا بالوعد القليل فى هذه الأيام التى شعارها - الكلب يأكل غيره من الكلاب فى نقد الأدب والحياة .

إنه ، على قدر علمى ، أول ناقد يبرز الشبه بين السيد مرى والسيد سانتيانا

من « مراجعات الكتب » (١٩٣١)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذى إنجليش رڤيو » (المجلة الانجليزية) يوليو ١٩٣١)

مقالات علمانى كاثوليكى فى إنجلترا . تأليف هيلير بيلوك . الناشر : شيد ووارد . الثمن ٧ شلنات و٦ بنسات .

ثمة علم أشد جذرية من علمى النفس والاقتصاد وبدونه يغدوان باطلا - إنه علم الأخلاق .

من (البدعة الجارية فى الأدب) (١٩٣١)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذى إنجليش رڤيو » (المجلة الانجليزية) أكتوبر ١٩٣١)

البدعة الجارية فى الأدب : دراسة للذوق المتغير . تأليف : أ٠أ . كيليت . الناشر . راوتلدج الثمن ١٢ شلنا و٦ بنسات .

فى استمتاعنا بالأدب ، لابد أن يدخل الكثير إلى جانب الاستمتاع الأدبى الصرف .

كتابات من مجلة « ثيولوچى »

(اللاهوت)

من « التخطيط والدين » (١٩٤٣)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ثيولوچى » (اللاهوت) مايو ١٩٤٣)

إن « الخبرة » الدينية دون عقيدة قطعية أمر بالغ الاختلاف عن خبرة الإيمان بعقيدة قطعية .

من « مراسلات »

الترجمة الجديدة للكتاب المقدس (١٩٤٩)

(من رسالة إلى المحرر نشرت فى مجلة « ثيولوچى » (اللاهوت) ، سبتمبر ١٩٤٩ والرسالة مؤرخة فى ٢٠ يونيه ١٩٤٩)

سيدى

فى عرض دكتور هندرى الشائق لخطة ترجمة جديدة للكتاب المقدس ، ثمة عدة جمل تستدعى فحصا .

كتابات من مجلة

« باوند نيوزلتر »

من « نساء تراخيس : ندوة » (١٩٥٥)

(من كلمة نشرت فى « باوند نيوزلتر » بركلى - كاليفورنيا ، يناير ١٩٥٥)

لقد قرأت نص السيد باوند « نساء تراخيس » وكذلك استمعت إلى الاخراج الممتاز لهذه المسرحية فى البرنامج الثالث بمحطة الإذاعة البريطانية .

من (رسالة عن باوند) (١٩٥٥)

(من رسالة نشرت فى مجلة « باوند نيوزلتر » العدد ٨ (أكتوبر ١٩٥٥)

إنه لأمر صائب أن نرى كل دورية مكرسة للشعر تزجى التوقير لإزرا باوند فى عيد ميلاده السبعين .

كتابات من مجلة « ذا ليسنر »

(المستمع)

من « المترجمون التيودوريون » (١٩٢٩)

(من مقالة نشرت فى مجلة «ذا لسنر» (المستمع) ١٢ يونيو ١٩٢٩)

فى معالجتى بعض كتاب النثر العظماء فى القرن السادس عشر ومطلع القرن السابع عشر ، لا أنوى أن أتبع منهج كتب التاريخ . إن ما أريد القيام به هو أن أقدم شيئا أشبه بقطاع من النثر الانجليزى فى إحدى الفترات ، السنوات الأخيرة من حكم الملكة إليزابيث غالبا ، ومن طريق وضع مثل بعد مثل من أنواع من الكتابة بالغة الاختلاف ، أمثل لما يتسم به ذلك النثر من ثراء وتنوع عظيمين وعندى أن القرنين السادس عشر والسابع عشر قد لاحا دائما أكثر فترات الأدب الأنجليزى إثارة ، نثرا ونظما على السواء . لقد كانت فترة

ابتكارات عدة ونمو بالغ السرعة لكل نوع . وبدراستنا نثره ، على نحو أوضح مما لودرسنا نظمه ، نستطيع أن نراقب العقل الانجليزى وهو يتعلم التفكير والكلام ، ونرى أناسا كثيرين يتعلمون كيف يفكرون بالانجليزية حيث لم يكن سوى قلائل يفكرون باللاتينية قبل ذلك ، ويعدون لغة يمكن أن يعبر بها عن أى شئ . ولن أفحص العملية بأكملها ، وإنما لن أعدو أن أحاول بيان قلة من أنواع الكتابة النثرية فى ذلك العصر ، وهى التى بدونها ماكنا لنجد أدبنا أو لغتنا اليوم .

من « شارع جرب الإليزابيثى » (١٩٢٩)

(من مقالة نشرت فى مجلة «ذا لسنر» (المستمع) ١٩ يونيو ١٩٢٩)

إنى أدعو هذا (الحديث) « شارع جرب الإليزابيثى » بدلا من « الروائيين الإليزابيثيين » لسببين : فعلى الرغم من أن أغلب الرجال الذين سأذكرهم كتبوا روايات أو قصصا خيالية ، بين مهامهم الأخرى الكثيرة ، كان عملهم بأكمله ، وبكل تنوعه ، وليس رواياتهم في حد ذاتها ، هو الذى يلقى ضوءا على عصرهم . وقد أردت أن أحذف روايتين ليستا من فئة شارع جرب : أركيديا سيدنى ، ويوفيوس ليلى . إن هذه الثانية كتاب بالغ الإملال ، والأولى هى – فى اعتقادى – أكثر الروايات إملالا ، بصورة مطلقة ، فى لغتنا .

من « تكوين النثر الفلسفى »

(١٩٢٩) « بيكون وهوكر »

(من مقالة نشرت فى مجلة «ذا لسنر» (المستمع) ٢٦ يونيو ١٩٢٩)

لئن لاح هذا العنوان منفرا ، إنه لابد لى من أن أقول على الفور إنى لا أنوى أن أناقش لافلسفة بيكون ، ولا لاهوت هوكر – وإنما أنوى فقط أن أنظر إلى هذين الرجلين ككاتبين للنثر عظيمين ، وأن أشير إلى مساهمتهما فى اللغة الانجليزية التى نستخدمها اليوم . فكر أولا فيما يبقى من النثر الانجليزى فى السنوات الأخيرة من عصر إليزابيث بدون هذين الكاتبين . سيبقى هناك نثر المترجمين الغنى الحى ، والصحافة الشعبية البارعة لرجال من أمثال جرين وديكر وناش . وستبقى هناك لغة معدة للسرد التاريخى ، والوصف ، بل والسيرة – لغة ملائمة لخطابة المحراب الفخيمة : أكثر أبهة فى حالة دن ،

وأكثر عقلانية فى حالة أندروز . وثمة نثر آخر لم أنكره ولن أناقشه : هو النثر العظيم لكتاب المسرح العظماء . ولست أتناوله هنا ، لأن النثر الدرامي – لكونه أخذا وعطاء قصيرا للحوار – نمط أقرب إلى أن يكون من نوع خاص : ولكنى خليق أن أطلب إليكم أن تستبقوه فى أذهانكم . وإن من الصعب مناقشته وحده : فبعضه – كما فى ملاهى مدلتون – متصل بنثر كتاب شارع جرب ، وهناك أسلوب بن جونسون العالى – أنكى رجل فى زمنه .

وبهذه المناسبة فإننا معرضون لأن نغفل عن النثر العظيم لشكسبير بسبب مسرحه والشعر الأعظم : لكن حاول تجربة أن تقرأ بصوت عال قطعة من نثره من كتاب أوكسفورد للنثر الانجليزى مثلا ، دون أن تخبر سامعيك باسم المؤلف ، وانظر ماذا يكون تأثيرها . ما من نثر أفتن من نثر شكسبير .

بيد أنك إذا اقتصرت على تناول الكتاب الذين ذكرتهم بالفعل ، وأولئك الذين سأعالجهم فيما بعد ، ، وتجاهلت هوكر وبيكون ، فأظن أنك ستجد فيهم جميعا إما صبيانية من لون معين ، كما فى الناس الذين فحصناهم منذ أسبوع مضى ، أو لونا معينا من الحذلقة والتصلب الغريب كما فى دن وأندروز ، أو نوعا من بذخ الأسلوب كما فى دن وأندروز ، وفى جيرمى تيلور من بعد ، وفى براون وبرتون بخاصة ، وكلها صفات يستمتع بها ، ولكنها تلوح لنا قديمة العهد . ومن بين كل الكتاب الذين نفحصهم ، يلوح لى أن بيكون وهوكر من بين أكثرهم حداثة . أما أنهما آباء الفلسفة واللاهوت الحديث على الترتيب فليس ذلك هو ما أريد أن أعالجه : وإنما النقطة التى تهمنى هنا هى أنهما آباء الأسلوب التجريدى الحديث . إننا لا ندرس الفلسفة كلنا ، ولكن علينا جميعا أن نستفيد من نوع الكتابة الذى جعله هذان الرجلان ممكنا ، أعنى أن نستفيد منه إما عندما نكتب أو فى كثير مما نقرأ . إن أى نوع من المحاجة – قانونية أو سياسية أو عامة – وأى نوع من العرض أو الشرح العلمى – من نظرية النسبية إلى كيف تنظف آلة كاتبة أو تزيت سيارة – يدين بشئ لبيكون وهوكر .

أما عن شخصيتى هذين الرجلين ، وهما متعاصران قريبان ، فلا حاجة بى إلى أن أقول الكثير . إن فرنسيس بيكون ، قاضى القضاة العظيم ، شخصية تاريخية بالغة الأهمية ، وشخصية منمقة ومأسوية جدا . وهناك المقالة العظيمة التى كتبها عنه ماكولى ، واللوحة اللامعة التى رسمها له مستر لايتن ستريشى فى كتابه الحديث إليزابيث وإسكس . أما رتشارد هوكر فبوسعك أن تجد كل ما أنت بحاجة إلى معرفته فى مقدمة طبعة « إفريمان » لعمله العظيم : قوانين السياسة الكنسية . ولو كان بيكون بقيد الحياة اليوم ، لكان مستشارا للملك ، يربح – كما كان يفعل فى زمنه – دخلا بالغ

الفخامة ، ولكان وزيرا فى الوزارة ، أو وزيرا فى الوزارة خارج منصبه . ولو كان هوكر بقيد الحياة اليوم ، لكان أستاذاً ملكيا أو شاغل كرسي ليدى مرجريت للاهوت . كان اسم بيكون خليقا أن يكون معروفا لكل قارئ صحف ، أما اسم هوكر فما كان ليعرف إلا فى الدوائر الجامعية واللاهوتية . ولم يكن هناك شئ مشترك بين الرجلين حينذاك ، أكثر مما كان الشأن خليقا أن يكون الآن : ومن المؤكد أنهما لم يكونا على معرفة بالعمل المشترك لخلق النثر الانجليزى الذى كانا يتعاونان عليه . ولكنهما ، كأساتذين للنثر ، بعد ثلاثمائة سنة ، متساويان الآن .

ولست أنصح أى شخص أن يتناول هوكر ، سواء فى عمله العظيم السياسة الكنسية ، أو فى أعماله الثانوية ، إلا إذا كان مهتما بالموضوع . فلا شئ أكثر كآبة أو أكثر إماتة لهذه الحساسية من أن تقرأ « لأجل الأسلوب » كتاباً عن موضوع لا تأبه له . وأنا أظن أن موضوع كتاب هوكر بالغ التشويق ومن المؤكد أنه وثيق الصلة ببعض المشكلات الحديثة ، لأنه وضع لنفسه مهمة ليست أقل من تبرير لكنيسة انجلترا فى مواجهة روما والمنشقين على السواء ، وهى مهمة تتضمن تقريرا لعلاقة الكنيسة الراسخة بالحكومة المدنية . وتتضمن طبيعة هذه المهمة تدريبا فلسفيا وملكات قانونية ، على السواء ، من أجل تنفيذها . ولن أقول إن هوكر سوى المسألة إلى الأبد : لأن المشكلة ، إن كانت بشئ ، أصعب وأعقد اليوم مما كانت عليه حينذاك . والنقطة التى أريد أن أوضحها هى أنه كان يعالج مشكلة هى مشكلتنا قدر ماكانت مشكلته ، ويعالجها كأستاذ .

ورغم أنى لا أود أن أحث أى إنسان على قراءة هوكر ، إلا إذا كان مهتما بالموضوع ، فإنى أود أن أسوق قطعة – عشوائيا تقريبا – لأبين نضج نثر هوكر .

« إن بعض الأشياء هى من الألفة والبساطة إلى الحد الذى يتبين معه الصدق من الزيف ، والخير من الشر ، على أسهل الأنحاء ، حتى الرجال الذين لا يملكون قدرة عظيمة ...

And of that nature , for the most part , are things absolutely unto all men's salvation necessary , either to be held or to be denied , either to be done or avoided

ولهذا السبب اعترف القديس أو غسطين بأنها ليست مطروحة فحسب ، وإنما مطروحة – بوضوح – فى الكتاب المقدس ، بحيث يتسنى لمن يسمعها أو يقرأها أن يفهمها دون كبير مشقة . وثمة أمور أخرى تنتمى (وإن كانت أقل أهمية) إلى وظائف

المسيحيين : ولكن لأنها أغمض وأعقد ، يصعب الحكم عليها ، قد عين الرب بعض أناس لينفقوا ، أساسا ، كل وقتهم في دراسة الأمور القدسية ، حتى يكون فهمهم - في هذه الأمور الأدعى إلى الشك - نورا يهدى الآخرين » .

والآن فإن من الواضح أن فى اختيار الكلمات ، وفى ترتيبها بخاصة ، كثيرا من الأساليب القديمة . قارن هذا بكتابة أى لاهوتى حديث جيد ، كالقس رولنسون ، أو بواحد من أحسن قرارات « سادة القانون » المكتوبة ، أو بأسلوب أستاتين محدثين للنثر الفلسفي كمستر برتراندرسل أو الراحل ف . هـ برادلى ، وسوف يبدو أنه تقادم عليه العهد . إن فى أسلوب هوكر وأسلوب بيكون تصلبا راجعا إلى أن أسلافهما العقليين هم النثر اللاتينى وليس الإنجليزى . وهذا التصلب يستمر في الجيل التالى فى أساليب توماس هوبز فى كتابه **لوايا ثان** وإدوارد هايد إيرل كلارندون في كتابه **تاريخ الثورة الكبرى** . ولكنه تصلب التدريبات الأولى لعضلات النثر الإنجليزى ومفاصله . وما عليك إلا أن تقرأ فقرة من أحد الكتاب التيودوريين الأوائل ، كإليوت أو آسكام ، لكى تجدها لدنة وحانقة بالمقارنة بها . ولابد لى من أن أسألكم أن تقبلوا تفرقة بين هذا التصلب وما أدعوه فجاجة . إن أحدهما مسألة أسلوب ، والآخر مسألة عقل . واقرأ مرة أخرى شيئا قرأته متصلا بموضوعى الأخير ، شيئا لناش أو جرين أو ديلونى وسيبدو لك أن هؤلاء الصحفيين يملكون النمو العقلى لتلاميذ صخابين ، ولكن هوكر سيبدو ناضجا تماما .

وسيكون هذا الاختلاف فى العقل أوضح للقارئ العام عندما يتناول بيكون . إن قراء هوكر الوحيدين سيكونون هم المهتمين باللاهوت . ولكن أى مهتم بتاريخ العقل الحديث والعقل الانجليزى ينبغى أن ينتبه لبيكون . لقد كتب بين بنية هائلة من الأعمال اللاتينية والأنجليزية كتابين صغيرين يستطيع أى إنسان أن يشتريهما ، ويجمل بكل إنسان أن يقرأهما - المقالات ورقى المعارف ، المنشورين فى « كلاسيات أكسفورد العالمية » وسعر الواحد منهما شلنان .

وآمل أن يكون بعضكم قد نظر على الأقل فى ترجمة بيكون لمقالات مونتينى . بل إنكم قد تكونون قد قرأتم « دفاع ريمون سيبون » Apologie de Raimond Sebond ثم أعدتم قراءة هملت . إن شكل فكر مقالات مونتينى يقدم ولا شك إلهام بيكون . ووجه الشبه بينهما - بل الاختلاف بدرجة أكبر - بالغ التشويق .

وعلى هذا فإن بيكون لا يكشف عن نفسه ، وهو - فى هذا - أننى من مونتينى . ومع ذلك فإن كون انجلترا قد أنتجت المقالة أساسا ، وهى شكل من الفكر على درجة

عالية من التهذيب ، كان خطوة كبيرة إلى الأمام . وبيكون فى مقالاته يتمتع بلون من اليسر المصقول لم نلتق به عند كتابنا الإليزابيثيين السابقين ، ولن نلتقى به مرة أخرى . إنه يملك ملكة صياغة ما كثيرا ما اتجهت إليه أفكارنا بغموض ، فى عبارة تلوح نهائية تماما . ها هنا قطعة من مقالته المسماة « عن المركز الكبير » تنطبق على حياة بيكون الشخصية ، وعلى حيوات أى ساسة من عصرنا :

« الرجال فى المركز الكبير عبيد ثلاثا – عبيد للحاكم أو الدولة ، عبيد الشهرة ، وعبيد للعمل ؛ بحيث لا يملكون حرية لا فى أشخاصهم ولا فى أعمالهم ولا فى وقتهم . وإنها لرغبة غريبة تلك التى تبحث عن السلطة ، وتفقد الحرية ، أو تبحث عن السلطة على الآخرين وتفقد السلطة على نفس الإنسان . إن الارتقاع إلى مركز معنت ، وبآلام يصل الرجال إلى آلام أكبر ، وهو أحيانا وضيع ، وبألوان من الافتقار إلى الرفعة يصل الرجال إلى ألوان الرفعة . إن المركز زلق ، والتراجع إما سقوط أو على الأقل خسوف ، وهو أمر محزن .

Cum non sis qui fueris , non esse cur velis vivere

لا بل إن الرجال لا يتمكنون من التقاعد عندما يرغبون فى ذلك ، ولا يفعلون ، عندما يقضى العقل بذلك . وإنما لا يطيقون صبرا على الخصوصية ، حتى فى الشيخوخة والمرض ، وهو ما يتطلب الظل . كأهل البلدات العجائز ، فسيظلون جالسين على أبواب شارعهم ، رغم أنهم بذلك يضعون الشيخوخة موضع الازدراء » .

إن هذا يمكن أن يكون خطبة فى جنازة أحد ساسة اليوم . وهو أيضا ينطبق على السياسى المرتشى ، القابل لأن يشترى ، قاضى القضاة العظيم ، فرنسيس بيكون ، إيرل فيرلام وفيكونت سان ألبانز ، والذى ارتجفت حياته فى هايجيت عام ١٦٢٦ . ولكن لقد كان أمرا بالغ العظمة ، قرب نهاية القرن السادس عشر ، أن ينتج كاتب فى اللغة الانجليزية هذا النوع من التأمل . وتكاد كل فقرة من مقالات بيكون أن تكون فى مثل جودة هذه الفقرة . إن الكتاب الذين فحصناهم من قبل ، وأغلب الذين ستفحصهم فيما بعد ، تشوبهم – رغم كل فضائلهم – رذيلة الطول لحد الإملال والتشعب . وكثيرا ما يمكن لنا أن نقول عنهم – كما قيل عن لاهوتى حديث – إنهم لا يستخدمون قط كلمة واحدة عندما تنفع أربع كلمات : ولكنك تجد عند بيكون تلك الفضيلة البالغة النضج : الإيجاز والقصد .

ولكن عندى – حيث إنى لست متمدينا بما يكفى لأن يجعلنى أستمتع بالمقالة قدرما يستمتع بها بعض أصدقائى – أن أكثر كتب بيكون إثارة للانفعال هو رقى

المعارف . ليس من الحق تماما أن بيكون هو أول فيلسوف حديث - رغم أن بيكون على الأقل زميل فى الوطن لاثنين وشبيه فى الاسم لواحد من أول الفلاسفة المحدثين : أعنى وليم أوكام وروجر بيكون . ولكنه أول فيلسوف انجليزى حديث يكتب بالانجليزية . من الحق إنه قد صاغ ما كان يعتبره أعماله الأكثر جدية فى لاتينية أقرب إلى أن تكون من الدرجة الثالثة ، ولكنه عندما كان يكتب بالانجليزية كان يجيد الكتابة . إن الكتاب الأول من كتابه رقى المعارف مختص بمزايا العلم عموما : تجاوزه وابدأ بالكتاب الثانى :

« إن الرياضيات إما صرف أو مختلطة . فإلى الرياضيات الصرف تنتمى تلك العلوم التى تتناول الكمية المحدودة ، مفصولة عن أى بديهيات للفلسفة الطبيعية ، وهى اثنتان : الهندسة والحساب . إحداهما تتناول الكم مستمرا ، والأخرى تتناوله مفصولا . وموضوع الرياضيات المختلطة بعض بديهيات أو أجزاء من الفلسفة الطبيعية - وتعتبر الكم مقرراً ، حيث إنها مساعدة وتابعة لها .ذلك أن أجزاء كثيرة من الطبيعة لا هى بالتى يمكن ابتداعها بحذق كاف ولا هى بالتى يمكن عرضها بوضوح كافٍ ، ولاهى بالتى يمكن إعدادها للاستخدام ببراعة كافية ، دون عون وتدخل الرياضيات . ومن هذا النوع المنظور والموسيقى والفلك ووصف الكون والمعمار والهندسة وكثير غيرها » .

تستطيع أن تقارن هذه القطعة بفقرة من كتاب جيد حديث يشرح نظرية علمية حديثة للقارئ العام . خذ كتاب الأستاذ إدنجتون الجديد « طبيعة العالم الفيزيقى » . ليس ثمة عالم بقيد الحياة يدنو من تبريز مستر إدنجتون يستطيع أن يكتب انجليزية خيرا من انجليزيته الدقيقة ، ذات القصد ، الجلية ، والخالصة من الفنيات التى لا ضرورة لها . بيد أنك إذا قارنت كتاباته بكتاب رقى المعارف فستجد بالتأكيد تمكنا أعظم - على نحو هائل - من الموضوع من تمكن بيكون - لأن بيكون ، حتى بالنسبة لعصره ، لم يكن ذا عدة كافية فى المعرفة العلمية وتطبيقها .

لم يكن بيكون عالما ، ولكن ما كان يملكه هو فهم حدسى للمستقبل ، قبل ظهور العلم التجريبى ، وإيمان حار به .

وليس من شأنى هنا أن أنقد أفكار بيكون : وإنما أود فقط أن أذكر نقطتين إحداهما أن بيكون - فى الكتابين اللذين ناقشتهما - هو ، بالتأكيد ، واحد من المؤلفين الذين ينبغى أن نقرأهم لكى نفهم العالم الحديث . والثانية أن بيكون مع هوكر - وإن يكن بالغ الاختلاف عنه مزاجيا فى غير ذلك - هو مؤسس الأسلوب النثرى الانجليزى الحديث فى الفلسفة واللاهوت والقانون والعلم وكل صور النثر التى يكون فيها الاستدلال والتصنيف والعرض المضبوط للأفكار هو أول شئ ، النثر الذى هو نثر حقا ، وليس مجرد نثر يطمح إلى وضع الشعر . وفى هذا النوع من النثر ، فإن بيكون وهوكر لم يتقادم عليهما العهد قط ، ولن يتفوق عليهما قط .

نثر الواعظ (١٩٢٩)

" مواعظ دن "

(نشرت فى مجلة «ذا لسنر» (المستمع) ٣ يوليو ١٩٢٩)

عند تصنيف أساليب النثر ، نجد أن لاهوت هوكر أقرب إلى فلسفة بيكون منه إلى نثر دن ، وغيره من عظماء الوعاظ . فالأول يمثل خطوة هامة فى نمو الاستدلال ، والأخير يمثل خطوة فى نمو الخطابة . ومهما يكن من تباعد بيكون وهوكر من حيث المعتقدات ، فإن عملهما يقربنا من هوبز وبركلى ولوك وهيوم ، ومهما يكن من اختلاف المادة والأسلوب فإن مواعظ دن تقربنا من خطب بيرك وغيره من عظماء الساسة . ومن ناحية أخرى ، فإن لهما صلة بالأسلوب الأكثر « تنميقا » أو « شاعرية » فى الانجليزية : بجيرمى تيلور طبعا ، ولكن أيضا بدى كونسى . ففى هوكر وبيكون نجد ما قد يكون لنا أن نسميه « الاستدلال فى هدوء» وفى دن نجد « الاستدلال فى انفعال » .

وحتى فترة حديثة ، لم يكن يقرأ مواعظ دن سوى المتخصص فى نثر القرن السابع عشر : إن أغلب الناس إذا كان لديهم تحيز مؤداه أن المواعظ لابد أن تكون بليدة ، يظنون أن بلادتها تزداد بمعدل مباشر مع (قدم) عصرها . وليس هذا حقا ، لأن خير مواعظ القرنين السادس عشر والسابع عشر ليست من بين أكثر مواعظ اللغة تشويقا فحسب ، وإنما هى من بين أحسن النثر - من أى نوع - فى اللغة . وحتى اليوم ، فإن أناسا قلائل جدا هم الذين يملكون الشجاعة أو الاهتمام كى يقرءوا فى مجلدات دن العديدة . بيد أننا قد تلقينا ، منذ بضع سنوات خلت ، تلك المختارات الجديرة بالاعجاب من قطع من هذه المواعظ ، حررها مستر لوجان بيرسول سميث ، عن مطبعة كلارندون . والنقص الرئيس فى مقدمة هذا الكتاب - وهى فى غير ذلك نقدية على نحو ممتاز - هو أن المحرر لم يبد مهتما ، بما فيه الكفاية ، بسائر واعظى الفترة . والنقص الرئيس فى الكتاب هو أن المختارات جميعا أقصر مما ينبغى ، تولد انطباعا بأن دن - فى وعظه - كان ، من آن لآخر ، يلهم فقرة أو نحو ذلك من الانجليزية الفائقة ، بين متاهات كئيبة من لاهوت تقادم عليه العهد . والحقيقة هى أن مواعظ دن مكتوبة على نحو لامع من البداية إلى النهاية ، ومبنية على نحو لامع ، ببداية ووسط ونهاية . ولهذا السبب ، أوثر المختارات - وهى تشمل موعظة واحدة كاملة - التى أوردها مستر جون هيوارد ، فى كتابه الحديث الذى يضم شعر دن ونثرا مختارا منه - والذى نشرته مطبعة ننستش .

ولكى نضع أنفسنا فى حالة نفسية ملائمة لقراءة إحدى مواعظ دن ، يجدر بنا أن نذكر أنفسنا بأسباب شعبية الوعظ فى تلك الفترة . ففى المحل الأول ، كانت المسائل اللاهوتية تحمل حينذاك على محمل الجد جدا من كل إنسان ، إلا أكثر الناس سفاهة . كان اللاهوت ، بالتأكيد ، جزءاً بالغ الأهمية من السياسة وكانت السياسة تعنى شئون السلام أو النضال الجدية ، الرخاء أو الاضطهادات . وكانت الكنيسة الانجليزية فى وضع خطر عليها أن تدافع عنه ، وكان أمن الكنيسة حينذاك مسألة مطابقة لأمن التاج والدولة . ومع كل مسائل السياسة الأجنبية ، وعلاقات انجلترا بفرنسا وأسبانيا والامبراطورية ، كانت تدخل ، على نحو لا ينحل ، مسألة كانتربرى فى مواجهة روما . وكان الكاهن من روما ينظر إليه بعين الشك ، بل كان - بالتأكيد - يتعرض أحيانا لأخطار أعظم مما يتعرض لها جاسوس روسى شيوعى الآن . وفى كل مسائل السياسة الداخلية ، كانت تدخل مسألة كانتربرى فى مواجهة جنيف وزيوريخ ، أى أن النضال الذى بلغ ذروته فى الحرب الأهلية ، وإعدام تشارلز الأول ، كان نضالاً بين الكنيسة الراسخة والمسيحيين والمستقلين والقائلين بتجديد العماد وأتباع براون وأسرة الحب ، وسائر الطوائف المنشقة الصارمة . لقد كان لموعظة يلقيها واعظ مهم ، فى عصر ليس فيه صحف منتظمة ، شئ من انفعال خطاب سياسى هام ، فى لحظة يكون فيها الناس منفعلين سياسيا .

والسبب الثانى فى شعبية الموعظة هو أنها كانت تحتل المكان الذى تحتله الآن عدة تسليات أخرى شعبية فى يوم الأحد . والسبب الثالث الذى ينبغى تذكره هو أن انفعالية الناس كانت أكبر . لقد كان من الممكن أن ترسم غبطة الفردوس وبشاعة الجحيم بألوان تبهج المستمعين أو تروعهم . ولم يكونوا - فيما أظن - أحسن منا ولا أسوأ لكونهم ينفعلون بهذه السهولة ، ولكنهم كانوا يمتعون أنفسهم على نحو أوفى .

لم يكن دن ، بحال من الأحوال ، أول ولا آخر الوعاظ الانجليز العظماء . وأعتقد أن معاصره الأسقف أند روز أعظم ، ومن المؤكد أن جيرمى تيلور لابد أن يحتل مرتبة مساوية . ولكن دن هو ، ولاريب ، أمتعهم عند القراءة . لقد كان هيولا تيمر ، أسقف ورستر ، واعظا عظيما وكاتبا للنثر عظيما ، قبل دن بزمن طويل . وتستطيع أن تقرأ بعضا من مواعظه التى وعظ بها أمام إدوارد السادس فى مجلد من طبع سلسلة إفريمان . إن تفرد دن هو أنه لم يكن أستاذا للنثر عظيما فحسب ، وإنما شاعر عظيم . وفى قطع كثيرة من مواعظه ، نجد ما يذكرنا بأنه ليس لاهوتيا فحسب ، وإنما شاعر أيضا وشاعر بالغ الإنسانية بالإضافة إلى ذلك . وهو كشاعر وإنسان على السواء ، شخص بالغ الحداثة . إنه يستورد إلى النثر الانجليزى صفتين لأول مرة - صفتين لا

نجدهما بين معاصريه إلا فى الشعر المرسل لشكسبير ، وأعلى قطع معاصرى شكسبير الدراميين : معرفة غريبة بالقلب الإنسانى ، وجلال فى العبارة والصورة لم يكن ممكنا – حتى ذلك الحين – إلا فى الشعر . وكمثال للأول تكفى قطعة معروفة جيدا :

« لست كلى هاهنا . وإنما أنا الآن هنا أعظ عن هذا النص وأنا (فى الوقت ذاته) فى بيتى وفى مكتبى أتأمل ما إذا كان القديس جريجورى أو القديس هيروم قد قالا شيئا أفضل عن هذا النص من قبل . إنى هنا أتحدث إليكم ومع ذلك أتأمل بهذه المناسبة وفى اللحظة ذاتها ما يحتمل أن يقوله بعضكم لبعض . وعندما أفعل ذلك فلن تكونوا أنتم كلكم هاهنا أيضا . إنكم الآن هنا تستمعون إلى ومع ذلك تفكرون أنكم سبق لكم أن سمعتم موعظة أفضل فى مكان آخر عن هذا النص . إنكم هنا ومع ذلك تفكرون أنه كان يمكنكم أن تسمعوا عقيدة أخرى عن القضاء والقدر الصريح والاخراج من زمرة الأبرار بقسوة ، فى مكان آخر مع مزيد من الرقى بكم . إنكم هنا وأنتم تتذكرون إذ تفكرون فى ذلك : لقد كان هذا أنسب وقت الآن عندما يكون كل إنسان آخر فى الكنيسة لإزجاء هذه الزيارة الشخصية أو تلك . ولأنكم تودون أن تكونوا هناك فأنتم هناك » .

شب دن ، فى سنواته الأولى قبل أن يقرر الانخراط فى كنيسة إنجلترا فى محيط يسوعى . وإن تمكنه من أهوال الموت واللعنة ، فى قطع أخرى ، لينم على أنه كان دارسا لمنهج أغناطيوس ، وأظن أنه ينم على تدريبه هنا أيضا ، حين يكسب سامعيه بالتعاطف والفهم ، وفجأة يوبخهم عند النهاية . ولن تجد قطعة كهذى عند أى واعظ آخر عظيم من معاصريه . ويعترف فيما بعد :

« إنى أرتمى فى غرفتى ، وأستحضر وأدعو الرب وملائكته إلى المكان ، وعندما يحضرون أهمل الرب وملائكته ، بسبب طنين ذبابة أو قعقعة مركبة أو صوت باب . أمضى فى الكلام ، فى نفس وضع الصلاة ، وعيناى مرفوعتان ، وركبتاى منحنيتان ، كأنى أصلى إلى الرب . ولو أن الرب وملائكته سألونى متى فكرت فى الرب لآخر مرة فى تلك الصلاة ، لما وسعنى أن أجيب . وأحيانا أجد أنى قد نسيت ماكنت بسبيله . بيد أنى عندما بدأت آسف على ذلك ، لم يسعنى أن أتذكر . إن ذكرى لمسرات الأمس ، خوفا من أخطار الغد ، قشة تحت ركبتى ، ضجة فى أذنى ، ضوءا فى عينى ، أى شئ ، لا شئ ، وهما ، خيالا فى مخى : كلها تربكنى فى صلاتى » .

ومن الشائق أن نلاحظ فى شأن دن أنه على الرغم من ظهوره فى التاريخ أولا كشاعر ورجل بلاط ودنيوى طامح – فإنه لا يكاد ينم على أى اتصال بأدب عصره . إنه

لا يشير قط إلى الكتاب المسرحيين أو الشعراء المعاصرين له ، ومن المحقق أنه لا ينم على تأثر مباشر بهم، ومع ذلك نعلم أنه كان يغشى أحيانا جماعة بن جونسون ، الذى ترك عبارة نقدية وتزكية لدن . ونحن معرضون لأن نفترض أن الشاعر – من بين جميع الناس – لابد أن يكون قد قرأ قدرا كبيرا من الشعر ، ومن المحقق أننا نفترض أنه لابد يستمتع بالشعر ومهما يكن من أمر ، فثمة شعراء لا يأبهون كثيرا لقراءة الشعر ، وقد كان دن واحدا منهم . لقد كان خياله الشعرى يتغذى أساسا على أعمال اللاهوت والقانون . وهو فى شعره لاهوتى ومحامٍ ، وفى لاهوته شاعر إلى حد كبير . ونحن نقر بأن ثمة شعراء أعظم من دن ، ويجدر بنا – فيما أظن – أن نقر بأن ثمة كتابا لاهوتيين أعظم منه ، ووعاظا أعظم منه .

ولكن هذا المزيج هو ما يضفى على دن الخاصة التى نعبر عنها بكلمة « جاذبية » الضعيفة البالية . لقد كان هيو لاتيمر بارعا فى الأمثلة البسيطة لتقريب نقطة إلى أذهان جمهور غير متعلم ، وجيرمى تيلور – فى الجيل التالى – يمتلك عذوبة ونقاء نغمة لا يعرفهما دن ، وقد ارتقع أندروز فى مواعظه وكرانمر فى كتاب صلواته العظيم إلى ذرى أعظم . بيد أن دن كان يستطيع أن يتوسل ، خير ما يتوسل ، إلى الشخص الدنيوى العادى فى زمنه ، وفى زمننا . ولما كان شاعرا ، فقد كان بوسعه أن يتوسل أيضا إلى جمهور ربته على الجمال اللفظى الدراما الشكسبيرية . وفى القطعة التالية نسمع فيما أظن فى صوت الواعظ النغمات الثانوية للدراما الشكسبيرية . إن دن هو معاصر جون وبستر وجون فورد وتوماس مدلتون وسيريل تورنير :

« هل لنا ، نحن الذين لسنا سوى ديدان ، سوى دود قز ، سوى حباحب على أحسن الأحوال ، أن نلوم الله على أنه خلق الدودة العمياء وغيرذلك من الأشياء الزاحفة السامة ؟ هل لنا ، نحن الذين لسنا سوى صناديق سم فى حد ذاتنا ، أن نلوم الله على أنه خلق الضفادع والعناكب فى العالم ؟ هل لنا ، نحن الذين كلنا شقاق ، أن نتعارك حول توافق خلقه ، أو عنايته الإلهية ؟ أيستطيع صيدلى أن يصنع sovereign triacte من الأفاعى وغير ذلك من السموم ، ولا يستطيع الله أن يسمح بألوان من الأذى والفضائح فى الطبيعة التى خلقها ؟ » .

ومرة أخرى يتحدث الشاعر فى القطعة التالية :

« إن متوشالح ، بكل مئات سنينه ، لم يكن سوى فطر نما فى ليلة ، حتى يومنا هذا ، ولم تكن كل الملكيات الأربع ، بكل آلاف سنينها ، وكل الملوك الأقوياء ، وكل ملكات هذا العالم الجميلات ، سوى حوض أزهار ، جمع بعضها فى السادسة ،

وبعضها فى السابعة ، وبعضها فى الثامنة ، وكل ذلك فى صبح واحد ، بالنظر إلى هذا اليوم » .

فهذا هو نوع القطع التى يبتهج بها المرء أولاً ، ثم نستطيع أن نتقدم لدراسة التفنن الذى يستخدم به دن ، فى قطعة طويلة ، تشبيها واحدا ، وينميه بتفصيل كبير . إنه منهج قديم فى المواعظ ، وقد استخدمه البوذا . وأنت تجده فى مواعظ لا تيمر عن البطاقة وعن المحراث ، وقد استخدم مرة أخرى . ولكن دن ذو خصوبة غير عادية فى التفاصيل . ومن نماذج ذلك ما نجده على صفحة ٧٢ من مختارات مستر بيرسول سميث : « إنما العالم بحر » حيث يجلب كل تفسير ممكن لهذا المجاز . لقد كان جمع المصلين الإليزابيثى على استعداد لأن يبقى فترة طويلة ، وأن يستمع واقفا لمدة ساعتين . وفى موعظة على مثل هذا الطول ، ولمثل هذا الجمهور ، كان من المرغوب فيه – بدرجة عالية – أن يلح على كل نقطة إلحاحا شديدا بالتأكيد . ومن أجل مثل هذا الالحاح ، كانت استعارات دن وتشبيهاته معدة على نحو مثالى . ومن الشائق أن كثيرا منها – كما يعرف كل قارئ لقصائده – كان مستمدا من خبرته الشخصية : فكثير منها عن ركوب البحر ، والسفن ، والعواصف ، وهى تعيدنا إلى قصائده الباكرة من أجل ذكريات عن رحلته ، كشاب مغامر ، إلى جزر الأزورس ، قبل أن يفكر جديا فى الكنيسة بوقت طويل .

وأخيرا لا يمكن لأحد أن يقدر تقديرا كاملا عظمة إثراء دن النثر الانجليزى دون أن يقرأ موعظة واحدة على الأقل من البداية إلى النهاية . إن منهجه هو منهج غيره من رجال الدين المعاصرين له ، على قدر ما يتناول نصه جديا ، ويبحث عن معانٍ مضبوطة فى كل كلمة وعبارة . وثمة دائما هذه العملية ، فى عصر كان فيه انضباط نص الكتاب المقدس أمرا لا يعروه شك ، وكان الالهام اللفظى يؤخذ على محمله الحرفى . إن معانى نص واحد صغير قد تكون كثيرة ، ولكنها جميعا قائمة على الكلمة المضبوطة . وهذه الطريقة فى معالجة نص موعظة بعيدة عنا ، بيد أنه قد كان لها مزاياها الأدبية فضلا عن اللاهوتية : لأن النص text فى تلك الأيام كان ينبغى أن يكون أكثر من ذريعة pretext . وكان الاستدلال منه ينبغى أن يكون وثيقا ، والأمثلة له واضحة .

وعلى حين نلح على الخصائص الفريدة لنثردن ، التى تجعله فريدا فى عصره وفى أى عصر ، يخلق بالمرء أن يبينه أيضا فى مكانه ، كواحد من بين رجال الدين العظماء فى الكنيسة الانجليزية فى تلك الفترة ، وهوكر واحد آخر ، وأندروز ثالث ، ونلاحظ المدى الذى لم تكن الكنيسة فقط ، وإنما الحضارة الانجليزية بأكملها ، مدينة به

لهؤلاء الرجال . فبدون هوكر ماكان نثر الفيلسوف ، وفقيه القانون ، بل والعالم ، لينمو على هذا النحو السريع . وبدون دن ما كانت أنماط النثر الانجليزى الأكثر زينة عند سير توماس براون وجيرمى تيلور لتنمو على هذا النحو السريع . قارن نثر دن بنثر توماس ناش . إن دن ينتمى إلى جيل ذهنى أنضج : وهو ليس كاتبا أعظم فحسب ، وإنما أيضا أرشد . ثمة قطع « شاعرية » فى نثر ناش وجماعته . ولكن - مع دن - تندمج حساسية الشاعر والكاتب المسرحى فى نثر هو نثر رجل الفكر .

من « حكايات الرحالة الإليزابيثية » (١٩٢٩)

(من مقالة نشرت فى مجلة «ذا لسنر» (المستمع) ١٠ يوليو ١٩٢٩)

إن كتاب رالى **تاريخ العالم** عمل تاريخى مهم ، على نحو آخر فهو ليس مهما بسبب معلوماته ، حيث أنه يبدأ بخلق العالم ، وقد تركه ناقصا قبل أن يصل إلى سنوات الميلاد ، وإنما بسبب تصوره أن هناك شيئا اسمه تاريخ للعالم . وبيكون ، فى كتابته تاريخ عهد هنرى السابع ، ينم على فهم للتاريخ ، لا باعتباره مجرد سجل للأحداث ، وإنما على أنه تصوير للخلق .

من « كتاب السيرة التيودوريون » (١٩٢٩)

(من مقالة نشرت في مجلة «ذا لسنر» (المستمع) ١٧ يوليو ١٩٢٩)

إن النماذج الثلاثة من فن السيرة ، التى سأختتم بها مراجعتى للأنماط التيودورية ، كلها تأتى فى مرحلة متأخرة بعض الشئ من التاريخ . فترجمة فولك جريفل لحياة صديقه سير فليب سيدنى لم تنشر إلا عام ١٦٥٢ ، بعد موت مؤلفها بأربع وعشرين سنة . ولورد هربرت تشربرى – أخو جورج هربرت الأكثر شهرة – هو فى الحقيقة كاروليني ولد فى ١٥٨٣ . وسير توماس إركهارت ، الذى نكرت ترجمته لرابليه ، مفارقة تاريخية حقة ، لأن ترجمته الصغيرة لحياة كرايتون نشرت فى ١٦٥٢ . ومع ذلك فإنه إليزابيثى من حيث الروح ، وفى تلك الأيام كان مقعده المحلى فى كرومارتى بعيدا عن لندن . ولما كان مستر تشارلز ويلى ، فى مقالته عن إركهارت المعاد طبعها فى كتابه **دراسات فى الصراحة** ، قد دافع عن إدراجه إركهارت فى زمرة المترجمين التيودوريين ، فإنى لا أحتاج إلى دفاع جديد عن إدراجه فى زمرة كتاب السيرة التيودوريين . وإن ظهور طبعة حديثة من كرايتون العجيب عن هاربرز ، حررها مستر هاميش مايلز – وهو كتاب شكواى الوحيدة منه أنه يكلف جنيها – مما يجعل إدراج إركهارت أمرا مرغوبا فيه أكثر .

من « التفكير في الشعر » (١٩٣٠)

مسح لشعر مطلع القرن السابع عشر

(من مقالة نشرت في مجلة «ذا لسنر» (المستمع) ١٢ مارس ١٩٣٠)

إن أول ما يستوقفنا في شعر النصف الأول من القرن (السابع عشر) ، ولنقل منذ اعتلاء جيمز العرش إلى وفاة تشارلز الأول ، هو اختلافه العظيم شكلا ومضمونا عن شعر الفترة الإليزابيثية . لقد كتب بعض من أعظم مسرحياتنا أثناء حكم جيمز الأول ، ومع ذلك فإنه نحو نهاية حكمه قد اتضح ضعف في الالهام المسرحي . إن أسباب مثل هذه التغيرات غامضة دائما في نهاية المطاف . ولكن النقطة هي أنه أثناء حكم إليزابيث كان أفتن شعر مكتوب مكتوبا في المسرحيات . وكان سائر الشعر ، في أكثر الأحوال ، هزيلا صناعيا فجا بالقياس إليه . إن خير سوناتات شكسبير هي الاستثناء العظيم . وهنا وهناك يرد في سائر سوناتات العصر التي لا حصر لها بيت أو بيتان فيهما شعور أعمق من المألوف . إن « الملكة الحورية » قصيدة عظيمة ، وبراعة سبنسر التكنيكية تجاوز قدر المدح ، ولكن على الرغم من كل ملكات سبنسر فإننا لا نستطيع أن نبرئه من خلو نكهة معين ، طوال الوقت . وبين الحين والحين نجد شعرا فاتنا في الترجمات المنظومة لتلك الفترة ، وإن قصيدة مارلو « هيرو ولياندر » لقصيدة فخيمة . وبوسع القارئ المتشبع بهذه الفترة أن يقرأ مستمتعا بعض قصائد تشابمان العارضة ، وأجزاء من « بوليو لبيون » إلخ ... ولكني على الإجمال لا أظن أن من التعميمات الجارفة القول إن أعمق فكر وشعور في ذلك العصر قد دخلا في شعره الدرامي المرسل . وإنما من هذا الشعر – أكثر مما هو الشأن مع الغنائية الإليزابيثية ، التي كانت أغنية حقا – تستمد أكثر الأشعار التي سنناقشها تشويقا . إن من أكثر الموازيات – من حيث التفكر وغنى الشعور – وضوحا : جورج تشابمان . وتشابمان – وهو إليزابيثي حق – في خير أحواله في مسرحياته ، وليس في سائر نظمه ، رغم تشويقه . ويجد مستر هربرت سبقا لشعر دن المحمل بالفكر في أبيات من تشابمان كهذه الشذرة من مونولوج من مسرحيته « بسي دامبوا » :

في هذا الشيء الواحد يكمن كل نظام

الأخلاق والرجولة

وذلك كي يتمكن الإنسان من إدماج نفسه فى الكون

فى اتجاهه الأساس ، ويجعل كل الأشياء صالحة

لأن تغدو جزءا واحدا من ذلك الكل فيمضى فى حركته الدائرية

لا أن يلتقط من الكل نصيبه التعس

ويرتد إلى المضايق أو إلى اللاشئ

متمنيا لو قد كان الكون كله

خاضعاً لرقعة منه هى نفسه

وإنما هو يدخل فى حسبانه الضرورة العظمى

All things as well refract as voluntary .

Reduceth to the prime celestial cause ,

Which he that yields to with a man's applause ,

And cheek by cheek goes , crossing it no breath ,

But like Gods imagefollows to the death ,

That man is truly wise ...

وإنى لأوافق – على قدر مايكون ذلك من خصائص الشعراء الذين سأناقشهم – على أنهم يفكرون نظما أكثر مما يغنون نظما ، وإن هذا نموذج طيب لما سبق « الشعر الميتافيزيقى » . ولكنه تعليمى ، يعبر عن الفلسفة الرواقية المتعارف عليها للعصر ، وشعرائى الذين من القرن السابع عشر ليسوا فلاسفة على هذا النحو . أما كيف كانوا ، فذاك ما سوف نراه . وفى الوقت ذاته ، من الخير أن نستبقى أبياتا كهذه فى أذهاننا لأجل المقارنة . بيد أنه ليس فقط فى قطع كهذه قد كان الإليزابيثيون – فى مسرحياتهم – سابقين للشعراء اليعقوبين والكارولينيين فى منظوماتهم الغنائية . ولأكون أكثر إقناعا ، سآخذ قطعتين أخريين من الشعر المرسل الدرامى الإليزابيثى ، وكلاهما من مؤلف واحد ، هو تشابمان :

يسوع يا إلهى كيف ألقى عنى

الأربطة والأغطية التى تمنعنى عنك ؟

إن حلة أو غطاء الذهن

هما النفس الإنسانية ، والروح

هى الثوب الأمثل للنفس ، والدم هو ثوب الروح

أما الدم فالجسد هو كفنه

إن هذه القطعة ليست من نوع مختلف عن القطعة السابقة ، وهى – من ناحية أخرى – أشبه فيما أظن من القطعة الأولى بشعر دن . ولكن خذ قطعة كهذه من إحدى مسرحيات تشابمان أيضا :

... طر

وأسرع إلى حيث يعطر الصباح الرمادى العينين

مركبته الوردية بتوابل سابية

اهرب إلى حيث المساء الآتى من وديان أيبريايحمل على منكبيه المظلمين هيكيت

متوجة بخميلة من شجر البلوط : اهرب إلى حيث يحس الرجال

بمحور العجلات الماكر ، وأولئك الذين يتعذبون

تحت مركبة الدب القطبى

إن قطعة كهذه تختلف عن أغلب شعر القرن السادس عشر ، غير الدرامى منه . فهى ليست لحنا بسيطا ، وإنما توافق معقد للمشاعر ، وهذا – مرة أخرى – مانجده عند دن . ومع ذلك فإنه – من ناحية أخرى – جزئيا بسط لقطعة فى إحدى مسرحيات سنكا اللاتينية ، ولكن بغنى معقد لا يعرفه سنكا

إن التقابل بين الغنائية الإليزابيثية والغنائية الكارولينية منير بوجه خاص . إن قمة الغنائية الإليزابيثية هى بطبيعة الحال الأغانى الواردة فى مسرحيات شكسبير ، ولكن أغانيه – وإن تكن دائما خيرا من أغانى سواه – من نفس النمط . إنها أساسا قصائد يراد بها أن تغنى على آلة موسيقية ، والرجال الذين كتبوها لم يكونوا – فى المحل الأول – يحاولون أن يعبروا عن أى وجدان عميق ولا أى فكرة حانقة أو متفننة ، وإنما أن يقدموا شيئا حلوا وذا نغم . وغنائيات شكسبير – أكثر من غنائيات أى شخص آخر – تتطلب نغما . والآن فإن ثمة نوعين من « الموسيقى » فى النظم : أحدهما هو نوع غنائيات شكسبير أو كامبيون التى تتطلب موسيقى المزهر القريبة أو آلة أخرى ،

وأغان قليلة لشلى مثل « الموسيقى عندما تخفت الأصوات الناعمة » ، وكثير من أغانى بيرنز وهاينى تتطلب نفس الشئ . وهاهى ذى أغنية لكامبيون . كان توماس كامبيون واحدا من أكثر كتاب الأغانى الإليزابيثيين امتيازا ، ومن الواضح أنه كان رجلا يعرف الكثير عن الموسيقى :

هل سأصل إذا سبحت ؟ عريضة هى الأمواج كما ترين

هل سأصل ، إذا طرت إليك ياحبيبتى ؟

ستهدئ فينوس من التيارات ، ويمنحنى كيوبيد أجنحة

وتعيننى كل القوى على أمر رغبتى

خلاك وحدك ، يامن أوقدت بقلبى الملتاع نارا !

وهاهى ذى المقطوعة الأولى من قصيدة لدن :

إذا لم أكن قد حصلت على كل حبك بعد

ياعزيزتى ، فإنى لن أحصل عليه كله قط

ليس بوسعى أن أتنفس تنهيدة أخرى ، كى أتحرك ،

ولا أن أتوسل إلى دمعة أخرى أن تسقط .

وكل كنزى القادر على أن يشتريك

التنهدات والدموع والأقسام والرسائل قد أنفقته .

Yet no more can be due to mee ,
Then at the bargaine made wes ment ,
If then thy gift of love were partiall ,
That some to mee , should to others fall ,
Deare , I shall never have thee all .

إن أغنية كامبيون بسيطة من حيث المحتوى على قدر ما يمكن أن تكون البساطة . وميزتها تكمن فى عروضها الدقيق غير المنتظم الذى يستجيب للموسيقى .

إن مركب الفكر والشعور الذى نجده ، فى العصر الإليزابيثى ، فى الشعر الدرامى المرسل أساسا ، ينتقل – مع دن – إلى القصيدة الأقصر ، شبه الغنائية .

ولما كان أغلب الشعراء الذين سندرسهم إما قد كتبوا نظما دينيا ، أو كانوا داخلين – فى هذا الجانب أو ذاك – فى ألوان النضال الدينى للعصر الكاروليني ، فإن من الملائم أن ننظر إلى كلا المشكلتين . ويلوح لى أن القرن السابع عشر – فى حساسيته الدينية – هو ثالث الفترات الشائقة فى تاريخ المسيحية . والفترتان الأخريان هما الفترة الباكرة التى شهدت نمو العقيدة القطعية فى الكنائس اليونانية واللاتينية ، والقرن الثالث عشر (ولابد لى من أن أضيف أنى عندما أقول القرن السابع عشر ، فإنى أفكر فى المحل الأول فى انجلترا . لأن القرن السادس عشر – على قدر ما يخص الأمر إسبانيا وإيطاليا – يعادله أهمية ، وهو جزء من نفس الحركة) . بيد أن ثمة فرقا مهما بين القرن الثالث عشر والقرن السابع عشر . ففى القرن الثالث عشر ، كان من الممكن للعلم الموجود أن يدخل فى التخطيط اللاهوتى . لقد كان لعالم الفكر وحدة مؤثرة ، بحيث يمكن للمرء أن يقول إن التفرقة بين الفلاسفة واللاهوتيين لم يكن لها وجود تقريبا . كان القديس توما الأكوينى ، والقديس بونا فنتورا ، بل ودنس سكوتس ، فلاسفة ولاهوتيين فى آن واحد ، وكشئ واحد . وأثناء القرن السادس عشر ، حدث أمران مهمان متميزان تماما . إن النقطة المهمة فى الثورة الكوبرنيقية فى الفلك ليس كونها قد قلبت الفلك الرسمى للكنيسة . وإنما الأحرى أنها أكدت مركز علم منفصل ، يمكن أن يكون العلمانيون أكثر اقتدارا عليه ، لأنهم أكثر تخصصا ، من الكنيسة . وكانت النتيجة خليقة أن تكون مساوية الأهمية ، فى نهاية المطاف ، وإن تكن أقل إثارة ، لو أن الفلكيين أكدوا الفلك المتقبل للنظام البطلمى ، من طريق الاثبات العلمى . لأن ذلك كان خليقا أن يجنح – بدرجة مساوية – إلى الحد من نطاق اللاهوت . وإن مصادفة الإصلاح البروتستانتى قد أكدت الفرض القائل إن العلماء والبروتستانت كانوا يحاربون نفس المعركة . لقد كانتا معركتين مختلفتين تماما ، ولم يكن مارتن لوثر أكثر استنارة أو أكثر تسامحا مع الروح العلمى من أولئك الذين أدانوا جاليليو .

والآن فإن دراسة اللاهوت – أثناء القرنين السادس عشر والسابع عشر – كانت على درجة بالغة العلو من النمو . لقد رفضت بنية لا تصدق من الأدب اللاهوتى الذى أصبح الآن منسيا ، وربما لم تكن أكثر من تلك التى رفضت فى عصرنا ، ولكن الكتب كانت أضخم كثيرا وأعصى على القراءة كثيرا . ولكنها كانت لاهوتا على نحو متميز ، وليس فلسفة . وهى لاهوت مثير للجدل – إلى درجة كبيرة – بالإضافة إلى ذلك . كان بعض المجادلين – من كل الأطراف – رجالا على أعظم قدر من القدرة . ومن النقاط التى يجدر بنا أن نتذكرها عن القرن السابع عشر هو أنه – لمدة لحظة – قد توصل إلى نوع من التوازن والمساواة . لقد أنتج العصر لاهوتيين عظماء ، ورجال تعبد عظماء ، وكذلك علماء عظماء . وفى انجلترا أنتج الجمعية الملكية ، وكذلك أفتن شعر تعبدى فى

اللغة . وفى أوربا عموما ، فإن اللاهوت والممارسة الدينية والعلم والفلسفة الدنيوية والفن والموسيقى كلها قد سجلتها أسماء عظيمة .

وأثناء حكم جيمز ، وبدرجة أكبر أثناء حكم تشارلز الأول ، انقسمت الأمة إلى ثلاثة أقسام : هى الكاثوليكى الرومانى ، والأنجليكانى ، والمشيخى المستقل أو ماندعوه بغير وضوح ، البيورتانى . وفى الأدب تفاعلت هذه العناصر كلها مع بعضها بعضا ، إن قليلا أو كثيرا . والآن فإن قارة أوربا – فى ذلك الوقت – باستثناء شمال ألمانيا ، وهى جزء من الأراضى الواطئة واسكندنافيا ، كانت تحت تأثير تلك الحركة البالغة التشويق التى تدعى الإصلاح المضاد ، وتمثله لنا – على أكثر الأنحاء حيوية – جمعية يسوع وفن الباروك . إن جمعية يسوع ، المعروفة لدينا باسم اليسوعيين ، كانت قد أخذت على عاتقها ، كجزء من مهمتها فى إعادة أوربا المنقسمة إلى الإيمان ، أن تدافع وتغرس الأدب الكاثوليكى والفن الكاثوليكى . وكانت ترمى إلى أن تضم مانحن خليقون الآن أن نسميه : طبقة المثقفين إلى الكنيسة ، بأن تقرن قضية الفن والآداب . لقد بدأنا الآن فقط نفهم كم كان مرهقا جهد هذه المحاولة للتوحيد بين الإنسانيات والكنيسة . وكانت النتيجة هى أن شعر أوربا ، فى القرن السابع عشر ، كشعر مارينو فى إيطاليا و – على ما أعتقد – فوندل فى هولندا ، مصطبغ إلى حد كبير بالخيال الإسبانى يمثله اثنان بالغا العظمة بالتأكيد : القديسة تريزا ، والقديس أغناطيوس اللويولى مؤسسة جمعية يسوع .

وليس أى من هذين التأثيرين منظورا فى انجلترا أثناء حياة أى من القديسين . لقد عاشا كلاهما فى القرن السادس عشر . وهو لا يتضح إلا عند بداية القرن التالى ، أولا فى عمل ذلك الشاعر الغريب روبرت ساوثول وعندما أقول أياً من هذين التأثيرين ، فإنى أستبق تفرقة لازمة . لقد خبرت أسبانيا أثناء القرن السادس عشر انبثاقة للتصوف غير عادية . وبعبارة أخرى قدمت على الأقل ثلاثة متصوفين وقديسين عظماء ، ومن المحتمل عدة مئات من المنتشين على نحو مرضى .

وكان أعظمهم القديسة تريزا ، والقديس يوحنا الصليب ، وكلاهما من طائفة الكرمل . وأظن أن القديس يوحنا هو أعظم الاثنين ، أو بالأحرى إن كتاباته أهم كثيرا من كتابات القديسة تريزا . ولكن يحتمل أن تكون القديسة تريزا أعظم تأثيرا . وفى الوقت ذاته أخرجت إسبانيا أغناطيوس ، وهو رجل من طراز مختلف جدا : قديس عظيم ورجل بالغ العظمة بالتأكيد . وبالنسبة لقوة الشخصية ، فليس ثمة سوى رجل واحد فى أوربا المعاصرة أستطيع أن أقارنه به ، وأنا أفعل ذلك دون أدنى قدر من عدم الاحترام للقديس : إنى لا أستطيع أن أقارنه إلا بلنين . لقد كان ذا افتقار حاد مشابه إلى الرحمة ، وإن يكن فى قضية أفضل . وأنا أقيم هذه المقارنة مع لنين لأؤكد أساسا

اختلافه عن القديسة تريزا والقديس يوحنا . فهو لم يكن متصوفا ، وإنما كان إداريا ومحاريا ، وحاكما للرجال مطبوعا ، بذلك التعصب الذى يودى بصغار الرجال إلى حتفهم ، وبعظماء الرجال إلى الخلود . وفى التقبل المألوف لقاضى القضاة والوزارات ، لم يكن سياسيا . وعلى ذلك كان واحدا من أعظم السياسيين .

والآن فإنك إذا قرأت التدريبات الروحية ودرستها ، لوجدت رصيدا من الصور يذكرك - وليس هذا من اتفاقات الصدف - بدن . لم يكن دن - كما سأحاول أن أبين - متصوفا . ولا كان القديس أغناطيوس كذلك . إن الصوفية ملكة تخلعها النعمة الإلهية . ولن تغدو متصوفا قط إلا إذا أوتيت تلك الملكة . وليس المراد بـ التدريبات أن تصنع متصوفين . فهى ليست Pelmanism صوفية . وإنما هى كتيب عملى جدا ، مثل كتيب الملازم الراحل مولر فى التدريبات الفيزيقية ، لتمكين أى إنسان من مد الاعتقاد الذهنى للإيمان إلى اعتقاد تخيلى . وثمة منهج مشابه يمكن أن يستخدمه مؤرخ منغمس فى التاريخ اليونانى ، بما يمكنه من رؤية ترومبولاى كما رأى أحداثا فى حياته ، لكى يجعل قراءه يدركون تلك الأحداث . وعلى هذا النحو يعكف القديس أغناطيوس على الخيال لكى يجعلنا ندرك العذاب على الصليب كما أدركه . ولكن هذا ليس تصوفا ، وإنما هو لا يعدو أن يكون تأكيدا للإيمان المسيحى . وسنجد الخيال البصرى للقديس أغناطيوس لدى دن ، الذى قضى طفولته تحت التأثير اليسوعى .

تحدثت فيما سبق عن الاختلاف بين القرن الثالث عشر والقرن السابع عشر . وها هوذا اختلاف آخر ، فى نوعية صوفيته . إن تصوف القرنين الثالث عشر والثانى عشر كان ذهنيا وبوليا ، وكان اثنان من أعظم المتصوفة الوسيطيين - وهو ما لا يلاحظ عموما - اسكتلنديين : رتشارد وهيو سان فكتور . إن الرسائل التصوفية لرتشارد سان فكتور فى مثل جفاف وتجريد رسائل العارضين الهنود العظماء للتصوف . إنهم يستخدمون صورا ، يقينا ، ولكن دائما - بوضوح - على سبيل القياس التمثيلى . وهم يفصلون ، على نحو إيجابى ، البشرى عن المقدس . بيد أن فى المتصوفة الإسبان عنصرا قويا مما هو خليق أن يدعى الآن عشقية . ولست ميالا إلى التقليل من شأنهم ، بأدنى درجة ، ولكن نمط تعبيرهم يجعلهم معرضين لإهانات التحليل الفرويدى . وهذه الصوفية الإسبانية ، على الأقل ، حسية أو عشقية بالتأكيد ، فى نمط تعبيرها . وهذه الحسية تتخلل الشعر المتأثر بها ، كما تتخلل الفن الباروكى . ومهما يكن من أمر ، فإنى أود أن أبقى أمرين منفصلين : إن دن أكثر تأثرا بأغناطيوس ، وكراشو أكثر تأثرا بتريزا . وسنرى - فيما بعد - كيف يعمل هذا التأثير الإسبانى مع الشكل المجازى الفريد الذى يدعى الاغراب فى التعبير والمميز لجزء كبير من شعر ذلك العصر .

صوت ومعنى (١٩٣٠)

" شعر جون دن "

(نشرت فى مجلة «ذا لسنر» (المستمع) ١٩ مارس ١٩٣٠)

ولد دن فى ١٥٧٢ لأسره طيبة مزد هرة من الطبقة المتوسطة ، يحتمل أن تكون من أصل ولزى ، فى لندن وكانت ارتباطاته العائلية مواتية : والحق إنه يمكن القول إنه كان ينتمى إلى أرستقراطية الذهن . كانت أمه من آل هيوود ، من أسرة وثيقة الارتباط بسير توماس مور ، أى بأكثر مجتمعات العصر التيودورى ثقافة . ونم آل هيوود على قدرة أدبية لعدة أجيال . كان أحدهم كاتبا مسرحيا باكرا ، وترجم آخر بعضا من مسرحيات سنكا وغدا أبا يسوعيا ، وعانى مشاق كبيرة لكونه كذلك . كان الجو العائلى أدبيا ولاهوتياً فى آن واحد ، وكاثوليكيا رومانيا إلى حد كبير (وأنا أقول : إلى حد كبير ، لأن الناس فى تلك الأيام كانوا يتنقلون بين هذا الولاء الدينى وذاك ، ذهابا وجيئة) . ويحدثنا آيزاك والتون أن جون دن كان دارسا لا يكل ، وصاحب لذة فى آن واحد . ومن المحقق أن دراساته كانت بالغة الاتساع ، ولكنه عكف – خصوصا – على اللاهوت ، وعلى القانون أكثر ، كهنوتيا ومدنيا على السواء . أما عن ملذاته ، فإنه ربما قد كان ثريا متبطلا على نطاق ضيق .

ثمة خمسة معتقدات عن شعر دن أحتج عليها . الأول هو أن دن كان فيلسوفا ، وبالتالى شاعرا فلسفيا . بديهى أن الميتافيزيقا جزء من الفلسفة ؛ وهكذا فإنك ستقول - إذا لم يكن دن فيلسوفا ، فكيف يمكن أن يكون شاعرا ميتافيزيقيا ؟ والرد هو أننا عندما نتحدث عن الشعراء الفلسفيين ، نعنى ما نقول - إننا نستخدم مصطلحا ينتمى إلى عصرنا وإلى وجهة نظرنا . وعندما نتحدث عن الشعراء الميتافيزيقيين نستخدم مصطلحا ملائما ، كان دريدن أول من استخدمه ، ثم أكده الدكتور صموئيل جونسون . ومنذ بضع سنوات مضت ، ثبت لنا معنى « الشعر الفلسفى » فيلسوف ورجل أدب لامع ، هو مستر جورج سانتيانا ، فى كتابه **ثلاثة شعراء فلسفيين** (لوكر يتيوس ، ودانتى ، وجوته) . إن الشعر الفلسفى شعر قام فيه الشاعر بأحد أمرين : فإما أن يكون قد كتب قصيدة ليعبر نظما عن نظرية فى الكون معينة أخذها من أحد الفلاسفة – لقد كتب لوكر يتيوس قصيدته لكى يشرح فلسفة أبيقور وديمقريطس نظما . وشرح دانتى ، من حيث الجوهر ، فلسفة القديس توما الاكوينى نظما – وإلا فإنه يقدم نسقه الخاص فى الفلسفة ، ويعبر عنه نظما . وهذا الأمر الأخير أقرب إلى ما فعله جوته . ولكن

الشاعر ، فى الشعر الفلسفى يؤمن بنظرية ما فى الحياة والكون ، ويصنع منها شعرا . ومن ناحية أخرى ، فإن الشعر الميتافيزيقى لا يتضمن إيمانا وإنما أصبح يعنى شعرا يستخدم فيه الشاعر أفكارا ونظريات ميتافيزيقية . إنه قد يؤمن بنظرية ما ، أو قد لا يؤمن بأى نظرية . ولكنه يجب أن يكون شاعرا يخبر الوجدان خلال الفكر ، فضلا عن كونه شاعرا يفكر فى الوجدان . وعن الشعر الميتافيزيقى عموما ، يمكن أن نقول إنه يولد تأثيراته بأن ينتج فجأة معادلا وجدانيا لما يلوح مجرد فكرة جافة ، وأن يجد فكرة وجدان حى . إنه يتحرك بين الفكر المجرد والشعور العينى ، ويستوقفنا – إلى حد كبير – من طريق التضاد والاستمرار ، ومن طريق الطرق الغريبة التى يبين بها أن الفكر والشعور وجهان مختلفان لواقع واحد .

كان دن دارسا للفلسفة عالما . ولكن شعره ليس شعر رجل يؤمن بأى فلسفة . إنه يستمتع بعلمه ، ويستمتع باستخدام فكرة فلسفية فى الشعر . وشعره لا يعبر عن إيمان مستقر بأى شئ . اقرأ كل القصائد الواردة فى منتخبات جريرسون ، وستجد أنه شعر رجل ذى مشاعر قوية ، وعقل قوى عالم . إن شاعرا مثل لوكر يتيوس أو دانتى يستخدم نسقا فكريا وفلسفيا بأكمله ، ويفترض فيه أن يؤمن به . وإن شاعرا مثل دن قد قرأ كثيرا عن عدة فلاسفة من عدة مدارس ، وهو يستعير أفكارا ومفهومات ومصطلحات ومناهج لفظية خذ قصيدة مثل « الحظر » (*) . إنها مبنية على نحو مرتب . فالمقطوعة الأولى تنمية لبيتها الأول : « انتبه إلى أن تحبنى » . والمقطوعة الثانية تنمى الفكرة المضادة « انتبه إلى أن تكرهنى » . والمقطوعة الثالثة تجمع بين الأمرين : « ومع ذلك احببنى واكرهنى أيضا » . والقصيدة بأكملها مثال طيب لما يدعوه دريدن وجونسون « الفطنة » : فهى تنمى فكرتين وتوحدهما فى مفارقة . والآن فإنك قد تسأل : هذا بالغ التسلية والشطارة ، ولكن أهو شعر ؟ وإذا كان كذلك ، فلم ؟ أهو جاد بما يكفى لأن يجعله شعرا ؟ حسن . إنه يقدم المعادل الوجدانى لحالة عقلية . وهذا التخم الذى يتحول عنده الوجدان إلى فكرة ، والفكرة إلى وجدان ، هو مجال دن الذى اختص به . ويفضى بنا هذا إلى الاعتقاد أن دن ليس مهتما بشرح فكرة لأنه يؤمن بها ، قدر ما هو مهتم بالتقاط الأفكار لأنه مهتم بالشعور الذى تولده . خذ تلك القصيدة البالغة الجمال والمسماة « النشوة » . إنها تعبر – من طريق الأفكار – عن الشعور بالوحدة الروحية لعاشقين . ولكنها ليست نظرية أفلاطونية فى الاتحاد الروحى معتنقة على نحو مؤكد . إنها تشتمل على بعض مقطوعات بالغة الصعوبة . ومن أمثلتها .

(*) انظر ص ٢٢ من كتاب جريرسون غنائيات وقصائد ميتافيزيقية من القرن السابع عشر من دن إلى بتلر ، مطبعة جامعة أكسفورد ، ٦ شلنات .

ولكن مثلما تجد الأرواح المتعددة طرا وقد ضمت

خليطا من الأشياء لا تدرى لها كنها

فكذلك تجد الحب يعيد مزج هذه الأرواح الممتزجة

ويجعل الاثنين واحدا : كلاهما هذا وذاك .

وبعد ذلك بأبيات قليلة :

وعندما يجمع الحب على هذا النحو بين روحين

تعطى كل منهما الحياة لأختها

فإن الروح الأقوى فيهما - وهى التى تفيض من هناك -

لتسيطر على نقص الوحدة

لقد اعتبرت هذه القصيدة تقريراً لفلسفة صوفية فى الحب . وحتى الأستاذ جريرسون ، الذى لابد لى من أن أحترم رأيه ، يتحدث عنها على أنها مهمة ، لأنها بمثابة « ميتافيزيقا الحب » عند دن ، ويشير - مصيبا تماما - إلى أصول واضحة لها فى الفلسفة الأفلاطونية المحدثة . حسن . ربما كان طيشا من جانبى بعض الشئ أن أطلب إليكم أن تحملوا فلسفة دن على محمل أقل جدية مما يفعله الأستاذ جريرسون . ولكنى لا أستطيع أن أرى أن دن قد اعتنق هذه الفلسفة ، إلا بهدف هذه القصيدة المعينة . وقد كان دانتى - فيما أعتقد - يؤمن بنظرية فى الحب متسقة إن قليلا أو كثيراً ، تغنو كل شعره . لكن اعتقادا قد بدأ يطغى علىّ - على نحو متزايد ، عند قراءة دن ، بأنه كان مهتما بالفلسفة ، ولكنه لم يكن مهتما إلا قليلا جدا باكتشاف الحقيقة من خلال الفلسفة . ومن عقل اختزن قراءات واسعة وغريبة استمد مادته ، كما أرادها ، لغرض معين . وأنت ، فى هذه القصيدة ، لا تستطيع أن تنظر إلى الخبرة - حس أو وهم الاتحاد الروحى الكامل بين شخصين - وإلى شرح الخبرة على أنهما أمران منفصلان . إنه ليس فيلسوفا يشرح شعورا ، لأن الشرح ذاته مشعور به . والشعور يحول بأن يفكر فيه على هذا النحو . وإنما الشعور الذى يحوله الفكر ، والفكر الذى يحوله الشعور ، هو ما يشوق دن ، وليس مسألة ما إذا كان الفكر يشكل نظرية متسقة .

كذلك ليس ثمة أى برهان على القول بأن دن كان له « عقل وسيط » ، أو على أن ميزته تتمثل فى كونه قد عبر عن ازدواجية الوسيط والحديث فى عمله . لقد قرأ قدرا كبيرا من الفلسفة المدرسية ولكن ليس أكثر من أى لاهوتى آخر فى عصره . وإن قائمة

قراءاته ، التى جمعت ، لتبين أنه كان ، على الأقل ذا معرفة متساوية بالكتاب اللاهوتيين فى عصره ، والجيل الذى قبله . وعلى العكس من ذلك ، يلوح أن تلاعبه الجاد بالأفكار حديث على نحو فريد ، ويجعله على الأقل فى مثل حداثة مونتينى . إن ابتهاجه بالأفكار كـأفكار ، وبالنظريات كنظريات ، هو أى شئ إلا أن يكون وسـيطيـا . كـذلك ليس الاختـصام القائل بأن دن « شاعر صوفى » وهو قائم أساسا على هذه القصيدة « النشـوة » ، ذا أساس أفضل . ولو كان له اتجاه عقلى تصوفى ، لتوقع المرء أن يجد أثرا له فى أعماله التالية ، ومواعظه ، وكتاباته التعبدية . لقد كان واعظا عظيما ، وأستاذا عظيما لشكل معين من النثر . وعالم نفس مرهفا ، وأعتقد أن دينه كان مخلصا تماما . ولكنه ، فى هذه النقطة ، كان أقرب إلى اللاهوتى أو بالأحرى دارس اللاهوت ، وأقرب إلى الواعظ منه إلى المتصوف . وفى كل كتاباته الدينية ، ثمة علامات قليلة على تلك الخصوصية المميزة للمتصوف ، وذلك التوكيد للخبرة الذى لا سبيل إلى توصيله . لقد كان رجل حياة عامة .

والآن فإنه إذا كان يمكن أن يفوتنا مغزى قصائد دن الغزلية ، وأغانيه ، وسوناتاته ، بأن نحمل الفلسفة على محمل الجد أكثر من اللازم ، يمكن أن يفوتنا مغزاها أيضا بأن نحمل الانفعالات الشخصية فيها على محمل الجد أكثر من اللازم . ولا يعنى هذا أن القصائد ذاتها ينبغى النظر إليها على أنها هينة الشأن ، وإنما يعنى فحسب أننا قد نبحث عن الجدية فى المكان الخطأ . وسأقول مرة أخرى : إن الجدية تكمن فى الاندماج الفريد للفكر والشعور . إن كثيرا من الناس ، الذين يتناولون بعض ملاحظاته عن نفسه حرفيا ، يعتقدون أن دن عاش شبابا مفعما بالعاطفة ومنحلا ، وينظرون إلى قصائده على أنها انبثاقات غزلية لا يكبح من جماحها شئ وفى كثير من قصائده ، أشعر بأن المكون الأصلى للخبرة الشخصية سائل أقرب إلى التحول . إن « حديقة توكنام » تدريب على خيط تقليدى تماما ، هو العاشق المهجور . وما يهم هو ما يصنعه دن به .

ملفوحا بالتنهدات ، ومحاطا بالدموع ،

آتى إلى هنا كى أبحث عن الينبوع

ولعينىّ وأذنىّ

أتلقى البلسم الذى يشفى كل شئ :

ولكن إيه ، ياخائن ذاته ، إنى أجلب

حب العنكب الذى يحول كل شئ

ويستطيع أن يحيل المن إلى مرارة

ولكى يظن هذا المكان كلية

الفردوس الحق ، فقد جلبت معى الحية .

إن الأهمية الحقيقية لهذا الاحتجاج ، الذى يميزه عن ألوان التعجب التقليدية للعاشق الإليزابيثى المهجور ، هى تعقيده بأفكار غريبة . فهو يقوم بما يشبه أن يكون نوعا من التورية على فكرة تحول الخبز والنبيذ لاهوتيا إلى جسد المسيح ودمه ، ثم هناك إشارة فطنة إلى حديقة عدن . وبالمثل . فإنه فى قصيدة « الأثر » يبدأ بكلبية أقرب إلى الجهامة ، وفجأة يخرج بيتا خليقا أن يميز أفتن المآسى الإليزابيثية ، ويتقدم للعزف جادا على فكرة عبادة الأثر الدينية :

عندما ينشق قبرى مرة أخرى

كى يرحب بضيف ثانٍ

(ذلك أن القبور قد تعلمت من المرأة

أن تكون فراشا لأكثر من رجل)

وذلك الذى يحفرها يرى

سوارا من الشعر البراق حول العظام

أفلن يدعنا وحدنا

ويظن أن زوجين عاشقين يرقدان هناك

ممن ظنا أن هذه الوسيلة قد تكون سبيلا

لجعل روحيهما ، فى يوم الحشر الأخير ،

تلتقى عند هذا القبر وتبقى فيه قليلا .

ثم اقرأ المقطوعة الثانية . قد تظن أن دن يخذلك ، أو يلقى مزحة على حسابك . ولكن ما يضفى النغمة الوجدانية المعينة على هذا النوع من الشعر هو ، على وجه الدقة ، هذه التغيرات الغريبة فى المفتاح ، هذه التغيرات المفاجئة ، وألوان التجاور الغريبة ، التى تجتمع على صنع كل وجدانى فريد .

أشرت إلى نوعية فكر دن وعلاقته بحساسيته . ولم أتحدث عن نوع من النغمة التحدثية فى شعره هى مسألة اختيار وترتيب الكلمات . وإنها لخاصة نادرة وثمينة . وهى تجعل المرء يشعر بأن دن يتحدث إليك شخصيا وعلى نحو تسوده الألفة ، وإن يكن يتحدث شعرا عظيما . وهذا وثيق الارتباط بما ندعوه « الاخلاص » فى الشعر ، رغم أنه ليس لنا أن نعتقد أن الاخلاص فى الشعر هو نفس الشئ كالاخلاص للوقائع فى حياة الشاعر أو راجع إلى ذلك . وليس لدى مجال لشرح ذلك شرحا أكبر فمن المحقق أنكم ستشعرون به عند قراءتكم له . وكل ما يسعنى هو أن أنكر خاصة أخرى مهمة لنظمه : هى براعته وتنوعه العروضيان . لقد وجد القرن الثامن عشر نظمه خشنا يعوزه الصقل ، وهذا لأن القرن الثامن عشر كان قد ابتعد كثيرا عن القصيدة المغناة ، ونسى الأساس الموسيقى للنظم ، إلى الحد الذى لا يمكنه من فهمه . ولست أنتقص من الفضائل البالغة العظمة لشعر القرن الثامن عشر ، ولكن فضائله لم تكن هى فضائل الأغنية . وإنما الأحرى كانت تقارب فضائل خطابة برلمانية من الطبقة الأولى حقيقة . والآن فإن دن يأتى بالضبط عند دورة الزمن عندما كان العروض الموسيقى لا يزال حيا – ومن المحقق أن بعض أغانيه قد لحنت ، وعندما كان العروض الدرامى لا يزال حيا . وما أعلن القرن الثامن عشر أنه عدم انتظام فج فى نظمه ، نعجب به الآن ونحاكيه . تحول مرة أخرى إلى المقطوعة الأولى من « حديقة توكنام » وستجد أنها تتسم بعدم انتظام أفتن الأشعار الإليزابيثية المرسلة ؛ وفى الوقت ذاته بخاصة غنائية ليست بعيدة عن الأغنية الإليزابيثية .

من « شعراء القرن السابع عشر التعبديون :

دن وهربرت وكراشو » (١٩٣٠)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذا ليسنر » (المستمع) ٢٦ مارس ١٩٣٠)

ولد دن حوالى ١٥٧٣ ، وولد هربرت فى ١٥٩٣ وتوفى فى ١٦٣٣ ، وولد كراشو فى ١٦١٣ .

من « المتصوف والسياسى شاعرا :

ڤون وتراهيرن ومارڤل وملتن » (١٩٣٠)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذا ليسنر » (المستمع) ٢ ابريل ١٩٣٠)

إن هنرى ڤون ، من بعض النواحى ، أصل تابعى دن وأصعبهم قاطبة .

من « الميتافيزيقيون الثانويون

من كاولى إلى دريدن » (١٩٣٠)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذا ليسنر » (المستمع) ٩ ابريل ١٩٣٠)

ولد إبرام كاولى فى ١٦١٨ ، ولم يكن يصغر كراشو إلا بست سنوات ، ومع ذلك فإنه ينتمى إلى جيل آخر .

من « چون دريدن » (١٩٣٠)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذا ليسنر » (المستمع) ١٦ ابريل ١٩٣٠)

وأنا لست معنيا هنا بالروح التى تحيى ، وإنما بالحرف الذى يحيى .

من « الحيرة الحديثة »

المسيحية والشيوعية (١٩٣٢)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذا ليسنر » (المستمع) ١٦ مارس ١٩٣٢)

إزاء أى عقيدة عميقة ، يحمل المرء تدريجيا ، وربما دون شعور منه ، عبر فترة طويلة من الزمن ، على متن مادعاه نيومان « عللا قوية ومتلاقية » . وقد تلوح بعض هذه العلل للعالم الخارجي من نافلة القول ؛ وإن بعضها لشخصي محض . وربما كان لدى كل فرد بعض علل لا يمكن أن تعني – وبعض مؤثرات لا يمكن أن تؤثر فى أحد غيره . فلدى لحظة أو أخرى ، يحدث ضرب من التبلور ، يظهر فيه عنصر من الاعتقاد ، لا سبيل لتعريفه – على نحو دقيق – من واقع أى علة أو اجتماع العلل . وأرجو أن تلاحظوا أنى لا أتحدث عن الاهتداء إلى الإيمان المسيحى فحسب ، وإنما عن الاهتداء عموما . ثمة بعض ملحوظات شائقة عن موضوع الاهتداء فى كتاب للروائى الفرنسى العظيم ستندال عنوانه فى موضوع الحب . وفى حالتى الخاصة ، أعتقد من بين العلل أن التخطيط المسيحى لاح لى التخطيط الوحيد الفعال . ولابد لى من أن أبادر إلى القول إن هذا ليس سببا للاعتقاد ، فإنه لفرض قابل للذياد عنه أن يقال إنه ما من تخطيط سيكون فعالا . لقد كان ذلك ، ببساطة ، إزالة لأى سبب للإيمان بأى شئ آخر ، وتاكلا لتحيز ، ووصولا إلى الشكية التى هى من الهداية بمثابة التصدير . وعندما أقول « فعال » أعى جيدا أنه قد كانت لدى فكرتى الخاصة عما يندرج تحت « فاعلية » أى تخطيط . لاح لى التخطيط المسيحى ، من بين أشياء أخر ، التخطيط الوحيد الممكن الذى يفسح مكانا لقيم لابد لى من المحافظة عليها أو أموت (وإن الاعتقاد ليأتى أولا ، ثم تتلوه الممارسة) . الإيمان ، مثلا ، بالحياة المقدسة والموت المقدس والحرمة والطهارة والاتضاع والصرامة . ومما يسجل للتخطيط المسيحى ، من وجهة النـــظر المسيحية ، أنه لم ولن يطبق قط تطبيقا كاملا . فليس ثمة تخطيط كامل يمكن أن يطبق على نحو كامل على بشر غير كاملين .

من « الدين والعلم : حيرة وهمية » (١٩٣٢)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذا ليسنر » (المستمع) ٢٣ مارس ١٩٣٢)

ليس فهمنا لآراء اينشتاين خيرا من فهمنا لآراء القديس أوغسطين أو القديس أثناسيوس .

من « الحيرة الحديثة » (١٩٣٢)

« البحث عن حرمة معنوية »

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذا ليسنر » (المستمع) ٣٠ مارس ١٩٣٢)

وصيفة للاهوت .

خلاصة القول إن لعلم النفس فائدة كبرى على نحوين : فهو يستطيع أن يحيى ، وقد أحيا فعلا إلى حد ما ، حقائق كانت معروفة للمسيحية منذ زمن طويل ، ولكنها كانت فى أغلب الأحيان تنسى وتتجاهل ، وهو يستطيع أن يضعها فى صورة ولغة مفهومتين للمحدثين الذين لم تعد لغة المسيحية ميتة فى نظرهم فحسب ، وإنما غير قابلة للفهم أيضا .

إن علم النفس وصيفة لا غنى عنها للاهوت ، ولكنه - فيما أظن - خليق أن يكون مدبرة بيت بالغة السوء .

كانت تتحدث عن « المركب » كما لو كان ملاكها الحارس . ومن المؤكد أنه كان يفعل لها ما لا يفعله ملاك حارس ، لأنه أحلها من كل مسئولية ، ومنحها شعورا بالكرامة والأهمية .

يلوح لى أن علم النفس ، فى أكثر الأحيان ، يتجاهل انفعالات الدين الأشد حدة وعمقا وإرضاءً . ولابد له من أن يتجاهل قيمتها لأن وظيفته لا تعدو أن تكون وصفا وليس تعبيرا عما يؤثره . غير إنه إذا كان هذا حقا ، فإنه لا يمكن قط أن يحل محل الدين ، رغم أنه يمكن أن يكون ملحقا هاما به .

عندما أرى ميل القرية إلى أن يستبدل بها لا الضاحية ، التى يمكن أن يقال الكثير فى معرض الدفاع عنها ، وإنما صف لا ينتهى من البيوت على طول طريق كالشريط ، يعبره تيار لا يتوقف من العربات ، أتساءل : أى أنواع الوحدة العضوية - يمكن أن يبقى ، وأى أنواع الوطنية والنشاط يمكن تبنيهما .

من « الحيرة الحديثة » (١٩٣٢)

« بناء العالم المسيحى »

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذا ليسنر » (المستمع) ٦ ابريل ١٩٣٢)

إنه لمن الأمور البالغة العسر أن تتحدث إلى الناس عن أشياء لا علم لهم بها ، عندما يكونون قد صاروا ، على نحو قبيح ، على علم بـ « أسماء » الأشياء : وعندما يكونون قد سمعوا كثيرا من الكلمات تكرر ، منتمية إلى اللاهوت المسيحى ، دون أن يكونوا قد سمعوا شيئا قط عن اللاهوت المسيحى ذاته .

إنى لأعى جيدا كم يمكن للشباب الباكر أن يكون مكدرا ، وأنه قل من الرجال الحساسين من عرف فيه السعادة .

من (ملحق الشعر) (١٩٣٣)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذا ليسنر » (المستمع) ١٢ يوليو ١٩٣٣ ، وهى تقرير عن القصائد المنشورة بالمجلة فى الفترة ١٩٣١ - ١٩٣٣ . أعيد طبعها فى كتاب « و . هـ . أودن : الموروث النقدى » تحرير چون هافندن ، الناشر : راوتلدچ وكيجان پول ، لندن ١٩٨٣) .

من بين جميع الشعراء الشبان ، فإن أودن هو الشاعر الذى شاقنى على أعمق الأنحاء .

من « الحاجة إلى مسرحية شعرية » (١٩٣٦)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذا ليسنر » (المستمع) ٢٥ نوفمبر ١٩٣٦)

ومن ناحية أخرى ، أعتقد أن الشعر هو الوسيط الطبيعى والكامل للدراما : وأن المسرحية النثرية ضرب من التجريد لا يستطيع أن يمنحك إلا جزءا مما يستطيع المسرح أن يمنحك إياه ، وأن المسرحية المنظومة قادرة على شئ أشد حدة وإثارة للانفعال بكثير .

إن إنتاج مسرحية منظومة معناه أن تعمل كما يعمل الموسيقى ، فضلا عن

كاتب المسرحية النثرية : معناه أن ترى الشئ على أنه نسق موسيقى كامل . وهذا أمر بالغ الاختلاف عن تقديم مسرحية بمصاحبة موسـيقى . إنه ليس كالأوبرا ، وإنما هو شكل موسيقى أشـبه بالسـوناته أو الفيوجه . ينبغى على كاتب المسرحية المنظومة أن يمارس تأثيره فيك ، على مستويين فى آن واحد ، دراميا ، بشخصياته وحبكته . إن متـطلبات الحـبكة الجيدة لا تقل قسوة عما تتطلبه المسرحية المنثورة . فالشئ الأساس ، فى كلتا الحالتين ، هو ألا تفقد انتباه الجمهور قط ، وإنما تبقيه دائما فى حالة انفعال إزاء ما سيحـدث بعد ذلك . إنه لمن الأمور المهلكة للشـاعر الذى يحـاول كـتـابة مسرحية أن يأمل فى أن يعوض عيوب حركة المسرحية بانبثاقات من الشعر لا تساعد الحدث . غير أنه من وراء الحدث ، الذى ينبغى أن يكون مفهوما تماما ، ينبغى أن يكون ثمة نسق فلسفى ، يعمق انفعالنا بأن يدعمه بمشاعر آتية من مستوى أعمق وأقل إفصاحا . يعلم كل امرئ أن ثمة أشياء يمكن أن تقال فى الموسيقى ولا يمكن أن تقال فى الكلام . وثمة أشياء يمكن أن تقال فى المسرحية الشعرية لايمكن أن تقال لا فى الموسيقى ولا فى الكلام العادى .

إن خلق أى شكل لا يمكن أن يكون عـمل رجل واحـد أو جـيل واحـد من الرجـال يعملون معا ، وإنما ينبغى أن يتطور من المساهمات الصغيرة لعدد من الأشخاص ، على التوالى ، يسهم كل منهم بشئ قليل . وشكسبير نفسه لم يبتكر فجأة .

إن شكلا بلغ به أحد العصور مرحلة الكمال لا يمكن أن يحاكيه محاكاه تامة كتاب عصر آخر فهو شكل ينتمى إلى عصره الخاص . ولو أننا كتبنا فى الشكل المسرحى لشكسبير ، وبطريقته فى النظم ، لما نجحنا إلا فى الاتيان بمحاكاة له أقرب إلى الشحوب : ولما أسهمنا بأى شئ فى حياة عصرنا .

ومن ثم فإنه ينبغى علينا أن نستوحى مسرحا أقدم عهدا ، يكون بعيدا عنا إلى الحد الذى يقينا خطر محاكاته ، مثل مسرحية « كل إنسان » ، والمسرحيات الأخلاقية ومسرحيات الأسرار فى أواخر العصور الوسطى ، والكتاب المسرحيين اليونانيين العظماء .

والأكثر من ذلك هو أننا فى رغبتنا تأكيد عناصر المسرح الأساسية التى جنحت إلى أن تدرج فى مدرجة النسيان – ونعنى صراعات الكائن الإنسانى وألوان نضاله الباقية – إنما نريد أن نذكر النظارة بأن ما يرونه إنما هو مسرحية ، وليس صورة فوتوغرافية . إن المسرح فى سعيه إلى الحصول على المزيد والمزيد من الواقعية – أى المزيد من الإيهام – وفى سعيه ، نتيجة لذلك ، إلى أن ينجز ما تستطيع السينما أن

تنجزه على نحو أفضل ، قد جنح إلى الابتعاد عن الشعر ، مثلما جنح إلى الابتعاد عن النثر أيضا ، وصار يقدم لنا على خشبة المسرح أناسا يشبهون نظراءهم فى الحياة إلى الحد الذى نجد معه أنهم لا يتكلمون حتى نثرا وإنما هم لا يعدون أن يحدثوا ضوضاء إنسانية . ولهذا نريد أن نسير فى الاتجاه المقابل ، وألا ندع النظارة ينسون أن ما يسمعونه نظم . من الميسور جدا أن يلوح الشعر المرسل وكأنه نثر ردئ . وكلما كان النظم منتظما ، سهل أن يساء استخدامه ، على مثل هذا النحو . ومن ثم فإننا نقدم القافية ، بل والنظم الركيك ، ليكون تذكرة دائمة لنا بأنه نظم ، وليس مصالحة مع النثر .

إن ما قلته لتوى عن ضرورة أن تؤكد المسرحية الشعرية فى عصرنا هذا ، لا أن تقلل ، الحقيقة الماثلة فى أنها مكتوبة نظما ، خليق أن يمضى بنا خطوة نحو تفهم إحيائنا للجوقة .

إننا حين نستفيد منها لا نهدف إلى أن نحاكى المسرحية اليونانية . فثمة أشياء كثيرة عن المسرح اليونانى لا نعرفها ، ولن نعرفها قط . ولكننا نعرف أن بعض مواضعاته لا يمكن أن تكون هى عين مواضعاتنا . ذلك أن شخصياته كثيرا ما تتحدث أحاديث بالغة الطول ، وجوقاته لديها الكثير كى تقوله ، وهى توقف مجرى الحدث . ولا يحدث الكثير عادة ، كما أن فكرة اليونان عن الذروة ليست هى عين فكرتنا . غير أن للجوقة دائما ، من حيث الأساس ، نفس الفوائد . فهى تتوسط بين الحدث والجمهور ، وتزيد من حدة الحدث من طريق إسقاط عواقبه الوجدانية بحيث نراه – نحن معشر النظارة – مرتين : وذلك حين نرى تأثيره فى غيرنا من الناس .

من « الكاتب فنانا :

مناقشة بين ت . س . إليوت ودزموند هوكنز » (١٩٤٠)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذا ليسنر » (المستمع) ٢٨ نوفمبر ١٩٤٠)

إن اللغة العظيمة - والانجليزية لغة عظيمة - خلق اجتماعى مدهش ، يعتمد على عوامل لا حصر لها .

من « نحو بريطانيا مسيحية » (١٩٤١)

[من مقالة نشرت فى مجلة « ذا ليسنر » (المستمع) ١٠ ابريل ١٩٤١ ، وفى كتاب « الكنيسة تنظر إلى الأمام ١٩٤١ . أحاديث إذاعية » الناشر : فيبر وفيبر ، لندن] .

أستطيع - بادئ ذى بدء - أن أعتبر من المسلم به أن الوصول إلى بريطانيا مسيحية أمر مرغوب فيه . ولكن الاتفاق على أن أمرا ما مرغوب فيه شئ ، والرغبة فيه شئ آخر . ولئن راودتنا ، على نحو جدى ، فكرة بريطانيا مسيحية ، فلنا أيضا أن نتأمل سلفا . أى هدف غير عادى هذا الهدف ، وكم هو مختلف عن أى من أنواع الاصلاح أو الثورة التى يضطلع بها البشر عادة . ففى المحل الأول ، ليس من المحتمل أن يجد أى منا - لو أننا نقلنا فورا إلى هذه البريطانيا المسيحية - نفسه على راحته تماما فيها . فهذا أمر يتطلب تغيرا داخليا للفرد فضلا عن تغير خارجى للمجتمع . بديهى أنى أستطيع أن أتخيل مجتمعا مختلفا تماما وأكثر بهجة من ذلك الذى أعيش فيه ، مادمت أفترض أنى سأكون نفس الرجل المدعو توم أوديك أو هارى فيه . وإنى لأعلم أنه سيتعين علىّ أن أكون مختلفا أيضا ، ولكن مجرد الرؤية الواضحة لهذه النفس المتغيرة أمر يجاوز مدى الخيال ينبغى أن ندرك أن (إقامة) بريطانيا مسيحية تتطلب تضحية من الجميع - تضحية بالرغبات الوضيعة ، والتافهة ، والأنانية ، وأن ما سنكسبه منها ليس مجرد شئ نرغب فيه الآن وإنما هو تغيير وتكميل لرغباتنا وإرادتنا الراهنتين .

وإلى جانب هذه الفكرة ، ثمة سؤال أود أن أطرحه عليكم كى تنظروا فيه بعد أن

سمعتموني . إن السؤال الذى يراد منى أن أتحدث عنه هو : ما الذى يمكننا أن نفعله ، لكي نساعد على تحقيق بريطانيا مسيحية ؟ والسؤال الذى أطرحه عليكم هو : أى نوع من الإجابة تتوقعون ؟ إنكم إذا لم تضعوا فى اعتباركم ما هو ممكن ، فلن تعرفوا ماذا تطلبون ، ولن ترضوا بأى شئ أقوله . ولو أنى اقترحت أشياء معينة محددة ، يمكن أن نقوم بها ، لكان من المحتمل أن تلوح لكم غير كافية لجسامة المهمة : ولئن حاولت أن أتجنب هذا النوع من الهبوط عن الذروة ، لتركتكم وأنتم تشعرون بأنى لم أتفوه إلا برثاثات لطيفة ، لم تصل بنا إلى نتيجة . لست أريد أن أقدم مخططا لإصلاح دنيوى فحسب ، لا حاجة به إلى المسيحية ، لكي تجعله يبدو أمرا مرغوبا فيه . ولست أريد أن أتحدث تلك اللغة – لغة التوق الروحى – التى ليست سوى كلمات . بيد أنكم إذا أدركتم أن علىّ محاولة تجنب هذين المزلقين كليهما ، جعلتم الأشياء أيسر علىّ .

ثلاثة أنواع من الواجب المسيحى :

وأظن أن أبسط سبيل للبدء هو هذا : إننا نعترف بثلاثة أنواع من الواجبات المسيحية : الواجب نحو الله ، والواجب نحو جيران المرء ، والواجب نحو الذات . ويمكن تمثيل الأول بالعبادة ، والثانى ببذل مجهود من أجل العدل الاجتماعى ، والثالث بالأخلاق الخاصة والشخصية . بيد أنه ما علينا إلا أن نفكر لحظة كي ندرك أن كل نوع من هذه الواجبات يتضمن – ويستوعب بمعنى من المعانى – الواجبات الأخرى ، وأنه ليس فيها ما هو ذاته كلية ، إلا أن يكون البقية أيضا فنحن لا نؤدى واجبنا نحو الله إذا كنا لا نبالى بالعدل الاجتماعى ، أو إذا أهملنا نمونا الخلقى والروحى ولا نستطيع أن نغرس ، حقا ، طبيعتنا الخلقية والروحية ، ونظل لا مبالين بالله ، وبرفاقنا فى البشرية . وأخيرا فإننا لا نستطيع أن نبنى نظاما اجتماعيا مسيحيا ، إذا نحن أهملنا العبادة ، أو قللنا من واجب تحسين الذات . وهذا واضح : ولكن الحق أننا نجنح دائما إلى تأكيد أحد الواجبات ، مهملين سواها ، ومن هذا الميل إلى جانب واحد ينبع الكثير من متاعبنا .

وأثناء القسم الثانى من القرن التاسع عشر ، والقسم الأول من هذا القرن ، كتب الكثير فى الحث على الاصلاح الاجتماعى ، واتخذ الكثير من الإجراءات . جنح الناس إلى الظن بأن مشكلات هذا العالم يمكن حلها جميعا على أساس من هذا العالم – إلا عندما كانوا يفترضون ، بكسل ، أن الله لا يريد لنا أن نحلها على الاطلاق . أما عن الإيمان المسيحى ، فقد لاح لأغلب الناس أن مطالبه تفى بها شعائر معينة . قاعدة أخلاقيات الناس المحترمين ، والذهاب إلى الكنيسة ، ومساهمات الاحسان ، وربما الصلوات العائلية . ولكن السياسة كانت سياسة ، والعمل عملا . واليوم نعتنق وجهة

نظر مؤداها أن كلاً منا وأننا جميعا مسئولون على نحو ما عن نوع المجتمع الذى نعيش فيه . ومن هنا ، فإنه بحذاء المخططات الدنيوية العديدة من أجل تقويم العالم ، قد نشأت بنية ملحوظة من النقد المسيحى لنظامنا الاجتماعى والاقتصادى المتوارث ، وشعور واسع النطاق بالمسئولية المسيحية عن مسائل العدل الاجتماعى .

كان هذا التوكيد الجديد لازما جدا . ولكن علينا أن نتذكر أننا لن نحقق قط أهدافنا الاجتماعية المسيحية إن نحن غرسناها فى غفلة عن واجبنا نحو الله وواجبنا نحو نواتنا . إن نمط الحياة المسيحية الذى عفا عليه الزمن ، والمتمثل فى صلوات الأسرة ، لم يعد الآن يحظى برواج . وقد كان فى أكثر الأحيان آليا غير جذاب .

والآن فإن ثمة مبادئ معينة للسلوك المسيحى ، للأخلاق الاجتماعية والخاصة ، وقوانين للصواب والخطأ لمن يمسكون بالسلطة وللشعب التابع ، وقوانين الصواب والخطأ للحكومات كما للأفراد . وهذه المبادئ تنطبق على المسيحى فى كل العصور وفى كل الأماكن ولكل الشعوب . وبعضها موجود فى الرسائل البابوية لليو الثالث عشر ، وبيوس الحادى عشر ، وهى نصوص أساسية للمفكرين الاجتماعيين المسيحيين مهما تكن أسماؤهم . ومهما يكن من أمر ، فإنه كثيرا ما لوحظ أن المبادئ ذات الصحة الكلية التى من هذا الطراز تحدثنا عادة عما هو خطأ بأوضح مما تحدث عن طريقة إعادته إلى الصواب . وهذا مما يماشى طبيعة الأشياء . بيد أن ثمة قدرا من الاتفاق بين المفكرين الاجتماعيين المسيحيين من مختلف الأمم أكبر مما قد تتوقع أن تجده . ولئن كان أى شعب على استعداد لأن يحمل على محمل الجد ما قاله أمثال هؤلاء الرجال ، لأفضى ذلك إلى تغيرات اجتماعية بالغة العمق . بيد أنه كما يتعين على كل واحد منا أن يتخذ قراراته الخاصة فى حياته الخاصة ، يتعين على كل أمة أن تتخذ قراراتها . وما هو صالح لأمة لا يكون – دائما – صالحا لغيرها .

إن (إقامة) بريطانيا مسيحية لا تعنى فقط مهتنين ، وإنما تعنى اهتداءً للوعى الاجتماعى ، وسيظهر فى حيوات الأنبياء – وهم رجال لم يقتصروا على المحافظة على العقيدة خلال العصر المظلم ، وإنما عاشوا عبر عقل ذلك العصر المظلم ، ووصلوا إلى ما وراءه .

إن الأنبياء المسيحيين لا يعترف بهم دائما أثناء حياتهم . إنهم قد يرجمون أو يذبحون بين المعبد والمذبح . بيد أنه من خلالهم يعمل الرب لكى يهدى عادات الشعور والتفكير ، والرغبة والإرادة ، التى نحن جمعيا عبيد لها بأكثر مما نعرف .

ليس ثمة مجد لامبراطورية مسيحية أعظم من ذلك الذى أخرجه هنا إلى حيز الوجود موت فى الصحراء .

من « دوقة مالفى » (١٩٤١)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذا ليسنر » (المستمع) ١٨ ديسمبر ١٩٤١)

وعلى ذلك فإنى أسألكم أن تنظروا إلى مسرحية « دوقة مالفى » ، وأن تتذكروها – فى المحل الأول – من واقع مشاهد معينة .

من « حلم داخل حلم :

ت . س . إليوت يتحدث عن إدجار آلان پو » (١٩٤٣)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذا ليسنر » (المستمع) ٢٥ فبراير ١٩٤٣)

بيد أنه ما من سبيل سهل لإثبات أن بو كان شاعراً عظيماً .

من « مآسي جون دريدن » (١٩٤٣)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذا ليسنر » (المستمع) ٢٢ أبريل ١٩٤٣)

ثمة شئ آخر ينبغى أن نتذكره فى صدد دريدن إنه لم يكن ، فى المحل الأول ، كاتبا مسرحيا .

من « المدخل إلى چيمز چويس » (١٩٤٣)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذا ليسنر » (المستمع) ١٤ أكتوبر ١٩٤٣)

إن الكتب الأربعة المهمة ، التى يعتمد عليها حيث چويس ، هى « أناس من دبلن » (مجموعة قصص قصيرة) و « صورة فنان شاب » و « يوليسيز » و « مأتم فنجانز »

صوت عصره (١٩٤٢)

قصيدة تنسون « في الذكرى »

(من مقالة نشرت في مجلة « ذا ليسنر » (المستمع) ١٢ فبراير ١٩٤٢)

لكي نستمتع بشعر تنسون ونفهمه الآن – بعد خمسين سنة من وفاته ، واثنين وتسعين سنة من اختياره أميرا للشعراء – علينا أولا أن نحاول تبين الظروف التي أسهمت في نجاحه الفريد والظروف التي استثارت رد فعل طبيعيا وصحيا تماما ضد نمطه الشعري فيما بعد . لقد كان ، ككثيرين غيره من المشاهير ، مجدودا إذ ولد في الوقت المناسب . فقد ولد في ١٨٠٩ . وكان معنى ذلك أنه بمجيئ الوقت الذي أصبح فيه مستعداً للنشر ، كانت حمى العصر الرومانسي وحدته قد ولتا ، وتهيأ الموقف لظهور شاعر من طراز تنسون . وكان معناه أيضا أنه انفرد بالميدان عدة سنين . كان شلي وكيتس وبيرون قد توفوا جميعا ، وتحول كولردج عن الشعر إلى التأمل الفلسفي واللاهوتي ، وبلغ وردزورث سنا لا ينتظر معها أن يأتي بشئ جديد ومدهش

من الحق أن مجهودات تنسون الأولى قد هوجمت وسخر منها على نحو عنيف . من الحق أن عدة شعراء طواهم النسيان الآن كانوا مفضلين عليه . ولكن ذلك كله لم يصبه بضرر . من الحق أنه ، كغيره من الشعراء ، كان في البداية على فقر شديد ، ومن ثم أجل زواجه عشرة أعوام . ولكنه لم يعان قط من الحاجة المستميتة ، أو يضطر إلى القيام بعمل لا يناسبه ، أو يمر بلون من ألوان عثار الحظ أو الانحطاط مما قد يصنع ، كما قد يفسد ، عبقرية من طراز آخر . كان تقدمه نحو الشهرة تدريجيا ولكنه ثابت ، وقد زادت مبيعات أشعاره . وقرب نهاية حياته كان في رغد من العيش بما يكفي لأن يجعله يقبل لقبا من ألقاب النبالة وعندما غدا أميرا للشعراء في عام ١٨٥٠ . لم يكن من حيث اللقب فقط المنشد القومي والرسمي ، وإنما غدا ما كان الجمهور ينتظر منه أن يكونه خادما لكل من الملكة فيكتوريا والأمة . وتدل كل الظواهر على أنه كان ينظر إلى نفسه نفس نظرة كل الناطقين بالانجليزية إليه الشخصية العامة الكاملة . وإذ غدا تنسون رمزا لعصره في ريعانه ، غدا رمزا له في رد الفعل ضده ، وغدا نوع الشعر الذي يمثله – لدى الشعراء والجمهور – هو النوع الذي لا ينبغي أن يكتب

إنما أريد أن أضع أمامكم تنسون كما أراه ، دون أحابيل نجاحه . شخصية أقرب إلى النفس كثيرا . ثمة جوانب من تنسون غير منشد الملكة فكتوريا . وأحد هذه

الجوانب يتمثل فى قصائده التالية المكتوبة بلهجة مقاطعته لنكو لنشير المحلية : المزارع الأشعث ، المولع بغليونه وكأسه من البورت ، مرح ولا يخلو من فكاهة فطنة لاذعة . وهناك الدارس الكلاسيكى العظيم حقا ، ذو الصلة القوية لا بالشعراء الاغريق وإنما بالشعراء اللاتين : ولكى تقف على هذا الجانب منه يجمل بك أن تقرأ قصيدتيه الجميلتين - إلى فرجيل وإلى كاتولوس - من بين أعماله التالية : وهناك الصانع الذى أوتى ، فى رأيى ، أرهف الآذان للنظم بين الشعراء الانجليز منذ ملتون . وهناك ذلك الجانب منه الذى أريد أن أقدمه فى هذه الدقائق القليلة · شاعر الكآبة والعاطفة العنيفة والقنوط .

إن الجانب الرسمى من تنسون ، جانب الرجل الذى انقاد لكل مواضعات عصره وأيد كل مثله العليا ، إنما نجده على أبرز الأنحاء فى « الأميرة » و « قصائد الملك التصويرية » . أما عن القصيدة الأولى ، فحسبنا أن نقول إن موضوعها الحقيقى هو مشكلة التعليم العالى للنساء ، وإن أغلبها يلوح لنا الآن باعثا على الضحك ، وإنها تشتمل عرضا على اثنتين أو ثلاثا من أجمل القصائد الغنائية فى اللغة . أما « قصائد الملك التصويرية » فحسبك أن تقارنها بنسخة القرن الخامس عشر من حكايات الملك آرثر - « موت آرثر » لمالورى ، ويفضل أن يكون ذلك فى طبعة غير منقحة - لكى تعجب ببراعة تنسون فى إعداد هذه المادة الملحمية البريطانية العظيمة - وهى ، فى تناول مالورى لها ، عارمة صريحة فخيمة - كى تلائم تلميذات المدارس : لقد نقى الخام الأصلى إلى الحد الذى لم يعد فيه شئ من الذهب وثمة قصيدة طويلة ثالثة نالت الكثير من الاعجاب هى « مود » قصيدة عنف هو ، فيما أظن ، متعمل وغير حقيقى ولكنها تشتمل على قطعتين أو ثلاث قطع غنائية عظيمة سوف تبقى ما بقيت اللغة . وهكذا فإنى لا أجد « فى الذكرى » هى قصيدة تنسون - من بين قصائده الطوال - الأحسن استمرارا والأكمل ككل فحسب ، وإنما أجدها أيضا القصيدة التى تطلق العنان لعاطفته الشعرية فى أشد حالاتها حدة .

إن « فى الذكرى » ، بطبيعة الحال ، مرثية طويلة تؤبن صديقه آرثر هالام . لقد ولدت صداقة تنسون لها لام - الذى كان طالبا معه فى جامعة كمبردج - أقوى انفعال عرفه فى حياته . وقد مضت بضع سنوات على وفاة صديقه ، قبل أن يتمكن تنسون من التحكم فى حزنه ، والتفريج عنه شعرا . إن حدة الخبرة الشخصية تضفى على القصيدة قوتها الدافعة : ولكن قصيدة طويلة من مائة وثلاثين قسما ، بعضها على طول ملحوظ ، ما كانت لتغدو مقروءة لو أنها اقتصرت على التعبير عن حزن شخصى على وفاة صديق إن القصيدة تعبر عن اتجاه تنسون إزاء الحياة ، وفى تعبيرها عن ذلك

تعبر أيضا عن اتجاه عصره ، وتفاؤليته السطحية ، وشكه وعدم استقراره الأساسيين .

ولو نظرنا إلى القصيدة على أنها مجرد إنجاز تكنيكي ، لوجدناها على الأقل مثيرة مدهشة من مآثر البراعة tour de force . قد كان المرء ليقول إن النظم الذى اختاره ، الرباعية القصيرة ذات المقاطع الثمانية بنموذجها المقفى الموحد : أ – ب – ب – أ ، ما كان ليناسب إلا قصيدة بالغة القصر ، وإنه خليق أن يغدو شديد الرتابة : وإذ تقلب الصفحات قبل أن تقرأ القصيدة ، قد تتلقى انطباعا بأنها فعلا رتيبة ، وبدون بناء . قد كان يحتمل أن يكون ذلك هو النتيجة بين يدى أى شخص غير تنسون . ولكن تنسون – فى نطاق هذا الشكل الصارم البسيط – ينتج تنوعا مدهشا ويستخلص من مقطوعاته مؤثرات ما كان المرء ليصدق أنها قادرة عليها . أضف إلى ذلك أن إلهامه لا يهتز قط . لقد استغرقت منه القصيدة زمنا طويلا : وربما كانت هناك قطع زائدة عن الحاجة ، أو امتدادات أدنى من المستوى الذى حافظ عليه – ولئن كان الأمر كذلك ، إذن لقد حذف وحسن . وهو قد صمم بناءه بعناية كبرى . إن كل قسم (وبعض الأقسام بالغ القصر ، والبعض الآخر أطول) قصيدة كاملة فى حد ذاتها – أى أنها تمثل حالة نفسية معينة متحققة فى صورها الملائمة : بيد أن الحالات النفسية التى تمثلها الأقسام تتتابع حسب منطق الوجدان لكى تشكل تأملا مستمرا فى الحياة والموت إن ذكرى الصديق ماثلة دائما ، كموضوع مباشر أحيانا ، أو تستثيرها التداعيات فى أحيان أخرى ، أو هى تنبع من قلب مشاهد المرح ، أو يستثيرها رحيل العام الفائت . وفى القسم السابع يعود الشاعر إلى البيت الذى كان صديقه يعيش فيه إن خبرة يمر بها كل إنسان ، إن عاجلا أو آجلا ، قد عبر عنها إلى الأبد فى الأبيات التالية

أيها البيت المظلم الذى أقف عنده مرة أخرى

هاهنا فى الشارع الطويل الكريه ،

أيتها الأبواب التى كان قلبى يخفق عندها

بالغ السرعة ينتظر يدا

يدا لا سبيل الآن إلى الامساك بها –

فانظر إلى ، إذ أنا لا أجد سبيلا إلى النوم ،

وإنما أزحف كالمذنب

نحو الباب فى بكرة الصباح .

إنه ليس هنا ، لكن على مبعدة

تبدأ ضجة الحياة مرة أخرى ،

وفى شحوب ، خلال المطر المتساقط رذاذه ،

ينبلج الصبح الخاوى على الشارع العارى .

(لاحظ تتابع خمسة مقاطع طويلة فى البيت الأخير : وهى إحدى الوسائل التى يفر بها تنسون من رتابة الصوت) . لقد توفى هالام شابا ، وتوفى فى الخارج : وفى القسم التاسع تعود أفكار تنسون إلى إعادة بدن هالام :

أيتها السفينة الجميلة ، التى من شاطئ إيطاليا

تبحر على سهول المحيط الهادئة

حاملة البقايا الحبيبة لصديقى آرثر المفقود

ابسطى كل أشرعتك ، وادفعيه .

والفصل ، فى الجزء الأسبق من القصيدة ، هو الخريف :

الليلة تبدأ الرياح فى الهبوب

وتزأر من ذلك النهار الآخذ فى الأفول :

إن آخر ورقة حمراء قد دفع بها

وطيور الغداف أطلقت فى السماء .

ثم يتقدم إلى التفكير فى مثوى هالام الأخير بانجلترا ، فى إقليم يجرى به نهر سفرن .

قد وهب الدانوب السفرن

القلب الذى أظلم ولم يعد يخفق

وضعوه على الشاطئ البهيج

وفى مسمع الموج .

ويفكر فى زمالتهما « خلال أربع سنوات عذبة » بكمبردج . ثم تتحرك السنة نحو عيد الميلاد . وتسترجع ذكريات أخرى ، ويوقظ مقدم عيد الميلاد مزيدا من الأفكار

عن الحياة والموت . ويفكر بين الحين والحين في أخته ، التي كان مفروضا أن يقترن بها هالام . إن كل فصل وكل مكان يجلب وجها آخر من أوجه الحزن . سواء عاد إلى كمبردج لكي يجد جيلا جديدا من الشبان ، أو سواء سافر شخص آخر إلى النمسا حيث توفي هالام . وبمجئ القسم الخامس بعد المائة يكون العام الجديد قد ولد ، وسرعان ما يحل عيد ميلاد هالام . وقرب نهاية القصيدة ، يحاول أن يتفوه بنظرة إلى الحياة تصالحه معها ، رغم أنها قد لا تعزي عن فقدانه .

ولو نظرنا إلى القصيدة على أنها مجرد تعبير عن حزن على وفاة صديق محبوب ، لوجدناها يوميات مدهشة عن الأحوال النفسية والأفكار والمشاعر المتنوعة التي يمر بها – عبر فترة زمنية – محتمل الخسارة ، وأوجه الحزن المتنوعة التي تستخلصها مناسبات مختلفة . والقصيدة بهذه المثابة هي – فيما نشعر – صادقة تماما مع الحياة . ولكنها أكثر من ذلك : لأنها قصيدة كتبها في عصر معين رجل يمثل ذلك العصر أتم تمثيل عن موضوع استجاش ملكاته إلى أعلى درجاتها إن كتاب داروين أصل الأنواع ، الكتاب الذي قدر له أن يستثير من الظنون عن أصل الإنسان وقدره – ظنون حكيمة ، وحمقاء ، علمية وغير علمية ، متصلة بالموضوع وخارجة عنه – أكثر مما استثاره أي كتاب آخر في ذلك القرن ، لم يظهر إلا بعد ظهور « في الذكرى » بعام أو عامين . بيد أننا نجد في القصيدة استباقا لنظرة إلى الحياة قدر لها أن تتخذ من داروين أساسا لها . إن تنسون يبشر بمذهب التقدم التطوري ، كما في أبياته المشهورة

تحرك إلى أعلى ، وتخلص من آثار البهيم

ودع القرد والنمر يموتان ...

وفي الأبيات الختامية من القصيدة :

ما عاد نصف قريب للمتوحشين ،

فكل ما فكرنا فيه وأحببناه وفعلناه

وعقدنا آمالنا عليه وعانيناه ليس إلا بذرة

لما هو الزهرة والثمرة ،

من ذلك كان الرجل الذي وطأ معي

أرض هذا الكوكب وكان نموذجا نبيلا

يظهر قبل أن تكتمل الأزمان

كذا ك كان صديقى الذى يحيا (الآن) فى الرب ،

ذلك الرب الذى يحيا إلى الأبد ويحب إلى الأبد

رب واحد ، قانون واحد ، عنصر واحد ،

وحدث سماوى واحد بعيد ،

تتحرك نحوه الخليقة كلها .

ولكن النقطة التى أريد أن أعبر عنها ليست هى استباق تنسون نظرية علمية . فذلك ، فى حد ذاته ، لايعدو أن يكون مصادفة غريبة ، لا تخلع أى قيمة على الشعر ذاته . إنما النقطة هى أنه شعر وعبر - قبل سواه - عما قدر له أن يغدو الاتجاه الوجدانى إزاء التطور لجيله والجيل الذى تلاه . إنه اتجاه أمل غامض أعتقد أنه مخطئ . ولكن ذلك لا يهم · فالأمر المهم هو أن تنسون شعر به وعبر عنه . إننا نجد فى « فى الذكرى » جديلتين من التساؤل إحداهما هى التوق إلى أن يؤكد لنفسه خلوده الشخصى ، وإن يقتنع بأنه سيلقى صديقه مرة أخرى فى عالم آخر . والأخرى هى مسألة تقدم النوع الإنسانى فى هذا العالم مستقبلا . إن السؤالين عنده - وهذا مما يميز عصره - لا ينفصلان لأن الإيمان بمستقبل البشرية فى هذا العالم يقدم - جزئيا - على أنه تأكيد للخلود و - جزئيا - على أنه بديل له . والإيمان بالتقدم هو أقوى الأمرين : لأن الإيمان بالتقدم قد سبق داروين وانتفع باكتشافات داروين لأجل أغراضه . بيد أن نمط حالات تنسون النفسية أعقد من ذلك . إنه يومئ لا إلى الحل الفيكتورى الوسط بين العلم والدين المعقول فحسب ، ولا إلى تفاؤلية أواخر القرن التاسع عشر بصدد حتمية عالم يغدو وفيه كل إنسان ، تدريجيا ، أفضل وأسعد فحسب ، وإنما يومئ أيضا إلى عدم استقرار تلك التفاؤلية . إنه يحاول - مخلصا تماما - أن يقنع نفسه ، ولا ينجح كلية فليست المسألة مقصورة على أن مذهب التقدم الذى يكاد يكون آليا للجنس البشرى لم يعد قابلا للتصديق وإنما مثل هذا المذهب لا يستطيع أن يشبع غرائزنا الدينية . وهكذا نجد فى « فى الذكرى » قتامة وعدم رضى كامنين : وفى هذا أيضا كان تنسون صوت عصره .

إن من يودون اليوم أن يثنوا على تنسون كشاعر إنما يثنون عليه - فى أغلب الأحيان - كأستاذ للغة والصورة والموسيقى عظيم ، وكشاعر ماكان يجمل به قط أن يتدخل فى أمور أعمق ، فى الأفكار الفلسفية أو الدينية . وليس بوسعى أن أوافقهم فى هذا الرأى ، لأنى أظن أن هذه القصيدة هى أعظم قصائده وأكثرها تحريكا للمشاعر .

من المألوف أن ينظر إلى ماثيو أرنولد على أنه الناطق العظيم فى الشعر بلسان افتقار القرن التاسع عشر إلى اليقين الدينى ، وإلى الحل الجزئى والمؤقت لهذا الافتقار . ولست أرمى إلى الاقلال من دلالة أرنولد ، عندما أقول إنى لا أظن « فى الذكرى » انجازا تكنيكيا أعظم من أى من قصائد أرنولد فحسب ، وإنما أظنها أيضا تعبيرا أعقد وأشمل عن حقبة تاريخية من الفكر والشعور ، عن جلال العصر الڤيكتورى ومأساته .

من « دلالة تشارلز وليمز » (١٩٤٦)

(من مقالة نشرت فى مجلة «ذا لسنر» (المستمع) ١٩ ديسمبر ١٩٤٦)

لقد كان ، كما قلت ، رجلا بمقدوره دائما أن يعيش فى العالم المادى والعالم الروحى فى آن واحد ، رجلا كان العالمان يستويان فى واقعيتهما بالنسبة له ، لأنهما عالم واحد . وهكذا فإنه على حين تلمع رواياته ، باستمرار ، ببصيرة دينية ، تنقل كتبه الدينية قدرا كبيرا من إثارة رواية مثيرة . ثمة صفحات فى رواياته تصف بدقة غير عادية نوع الخبرات التى لا يمكن شرحها ، والتى مر بها كثير منا – مرة أو اثنتين فى حياتهم – وعجزوا عن وضعها فى كلمات .

من « درس ڤاليرى » (١٩٤٧)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذا لسنر » (المستمع) ٩ يناير ١٩٤٧) Lecon de Valéy

ليس ثمة سوى مرحلة واحدة أعلى ممكنة للمتمدينين : أن يوحدوا أعمق شكية بأعمق إيمان . بيد أن ڤاليرى لم يكن بسكال ، ولا حق لنا فى أن نتطلب منه ذلك .

إن الغابي المثلى للرومانتيكى هى أن يصل إلى الكلاسيكى – بمعنى أن كل لغة ، إذا أرادت أن تحتفظ بحيويتها ، يجب – على نحو مستمر – أن ترحل عن نفسها وتعود إليها . غير أنه بدون الرحيل لن يكون ثمة عودة وإن عملية العودة لفى مثل أهمية الوصول . إن علينا أن نعود من حيث بدأنا ، ولكن الرحلة تكون قد غيرت المكان الذى بدأنا منه ، بحيث نجد أن المكان الذى غادرناه والمكان الذى نعود إليه متماثلان ولكنهما أيضا مختلفان .

كتابات من « ذا تايمز لترارى سپلمنت »

(ملحق التايمز الأدبى)

من « مراسلات »

نقد الشعر (١٩٢٠)

(من رسالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ٢٢ ابريل ١٩٢٠)

يلوح أن استخدام كاتب المراجعة لكلمة « فيلسوف » لا تومئ إلى أرسطو قدرما تومئ إلى أشخاص من طراز هيجل وكروتشى .

يلوح أنى أتذكر أن شوبنهور كان معجبا بأبولو بلفدير لأن رأسه – الموطن الروحى – تلوح وكأنها تجاهد لكى تنفصل عن الجسد

من « مراسلات »

رومانسى فرنسى (١٩٢٠)

(من رسالة نشرت فى ملحق التايمز الأدبى ٢٨ أكتوبر ١٩٢٠)

سيدى – آمل ألا أكون متأخرا فى إثارة سؤال أو اثنين توحى بهما المقالة المهمة فى عددكم المؤرخ ٣٠ سبتمبر ، والمعنونة « رومانسى فرنسى » .

من « الشعراء الميتافيزيقيون » (١٩٢١)

(من رسالة إلى المحرر نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى » ٣ نوفمبر ١٩٢١)

ولا أنا بالذى يستطيع أن يصدق أن سونبرن قد فكر مرتين ، أو حتى مرة ، قبل أن يكتب :

الزمن جالبا معه هبة من الدموع

والحزن جالبا معه كأسا فاضت

من « شعراء وكتب منتخبات » (١٩٢١)

(من رسالة إلى المحرر نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ٢٤ نوفمبر ١٩٢١)

سيدى - قرأت فى عددكم الأخير مراجعة لكتاب منتخبات من « الشعر الأمريكى الحديث » ، وعلمت من هذه المراجعة أن بعض قصائدى نشرت فيه .

من « الهجاء التهكمى الانجليزى » (١٩٢٥)

(من مقالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى » ١٠ ديسمبر ١٩٢٥)

التهكم الإنجليزى والمتهكمون . تأليف الأستاذ هيو وكر (دنت ٧ شلنات و ٦ بنسات) .

هذا الكتاب هو أحدث إضافة إلى سلسلة عنوانها « طرق الأدب الإنجليزى » كل كتاب فيها يدرس تاريخ جنس أدبى genre فى الأدب الإنجليزى من أقدم العصور إلى الوقت الحاضر .

فيما يخص العظماء - تشوسر ودريدن وبوب وبيرون - قد لا يكون الأستاذ وكر قد قال شيئا بالغ الجدة . ولكنه قد قال كل شئ على نحو طيب جدا .

من المحقق أن شعر كاننج التهكمى ، مثلا ، جدير بأن يعرف أكثر مما هو معروف .

إن أصعب جزء من المهمة هو النصف الأخير من القرن التاسع عشر حيث التهكم المنظوم نادر ، ولكن مزاج التهكم منبث على نطاق واسع . بيد أنه فيما يخص أبرز شخصية متهكمة فى ختام القرن - صمويل بتلر - ليس دكتور وكر صائب الرأى فحسب ، وإنما هو أيضا يقول شيئا جديدا ورأيه رد فعل عاقل ضد الاستحسان المبالغ فيه الذى تلا إهمالاً تاما إن « طريق كل البشر » ترتكب من الإساءات فى حق الذوق الأدبى أكثر مما ترتكبه الرحلة إلى بلاد الهوهينيم التى كثيرا ما تلام

إن الدكتور وكر يقر - بحزن - أن الهجاء التهكمي « شكل داني المنزلة نسبيا من أشكال الأدب » ، ولكنه في حالة سوفت ربما يكون قد ارتفع إلى أعلى أشكال الأدب التي ارتفع إليها في تاريخه ، أو يحتمل أن يرتفع إليها .

من « ناقد إيطالي عن دن وكراشو » (١٩٢٥)

(من مقالة نشرت بلا توقيع في «ملحق التايمز» الأدبي ١٧ ديسمبر ١٩٢٥)

Secetismo e Marivismo in Inghilterra : چون دن - رتشارد كراشو . تأليف ماريو براتس (فلورنسا : La Voce - ٣٠ ليرة)

لئن كان هناك ما يؤخذ على هذا الكتاب ، فهو عنوانه . فليس كتاب السنيور براتس دراسة عامة لشعر القرن السابع عشر في انجلترا ، ولا هو مقصور - بحال من الأحوال - على تأثير مارينو .

أما أن شعر كراشو كان شديد التأثر بالشعر الإيطالي في عصره ، وأن فكره وشعوره كانا متأثرين بعمق بالصوفية الإسبانية ، فأمر معروف .

وقصيدة كراشو عن القديسة تريزا هي أكمل تعبير في الشعر عن صوفية القرن السادس عشر في إسبانيا .

إن مس رامسي ميالة إلى أن تصنف كل فلسفة سابقة على ١٥٠٠ على أنها وسيطية بدرجة متساوية وإلى أن ترى في دن - لأن قراءاته كانت أساسا في المعارف الوسيطية ، ولما يبدو من لامبالاته بالأدب الروماني الكلاسي - رجلا ذا عقل وسيطي . من المحقق أن دن ، في ذوقه ، كان أقل حداثة من اسكان . ولكننا نخال رأي السنيور براتس أقرب إلى الدقة : إن دن كان وسيطيا في تعليمه وذوقه ، ولكنه ينتمي إلى عصر النهضة عقلا وحساسية .

من « شكسبير ومونتيني » (١٩٢٥)

(من مقالة نشرت في «ملحق التايمز الأدبي» ٢٤ ديسمبر ١٩٢٥)

دين شكسبير لمونتيني . تأليف چورج كوفين تيلور (مطبعة جامعة هارفرد . لندن : ملفورد - ٧ شلنات و٦ بنسات) .

لقد كتب الأستاذ تيلور كتابا مفيدا ، ونم على حكمة فى تقديم نتائجه فى أكثر الصور وجازة وإحكاما .

لا شك فى أن **العاصفة** مسرحية متأخرة جدا ، وإنها المسرحية الوحيدة (من بين مسرحيات شكسبير) التى يجمع الرأى على أنها متأثرة بمونتينى .

إن مونتينى هو بالضبط نوع الكاتب الذى يقدم منبها للشاعر ، لأن ما يبحث عنه الشاعر فى قراءاته له ليس فلسفة – ليس بنية من العقائد أو حتى وجهة نظر متسقة يحاول أن يفهمها – وإنما نقطة انطلاق . واتجاه الصانع الذى من طراز شكسبير – الذى كان همه هو كتابة المسرحيات لا التفكير – بالغ الاختلاف عن اتجاه الفيلسوف أو حتى الناقد الأدبى .

إن خصائص تلك المجموعة الغامضة والمروعة من المسرحيات ، التى تنتظم هملت فضلا عن كيل بكيل وترو يلوس ، لابد أنها – فيما نشعر – تدين لمونتينى بشئ .

من « وانلى وتشابمان » (١٩٢٥)

(من مقالة نشرت فى «ملحق التايمز» الأدبى ٣١ ديسمبر ١٩٢٥)

مقالات ودراسات بأقلام أعضاء الرابطة الإنجليزية . مجلد ١١ جمعها أوليفر إلتون (أكسفورد : مطبعة كلارندون . لندن : ملفورد ٧ شلنات ، و٦ بنسات) .

ولد الموقر ناثانيل وانلى فى ١٦٣٤ ، وحصل على الماجستير من كلية ترنتى بجامعة كمبردج ، وتوفى عام ١٦٨٠ فى كوفنترى .

وفى تحليل قيم لخصائص أبطال تشابمان (بسى وكلير مونت وبيرون) تسهم فى دراسة نشأة ونمو عبادة البطل التى يمكن – فيما نخال – أن تتبع ، على نحو مفيد ، من كرلايل وإمرسون ، إنتهاءً برومان رولان .

من « شكسبير شعبى » (١٩٢٦)

(من مقالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ٤ نوفمبر ١٩٢٦)

أعمال شكسبير مرتبة تاريخيا . مع مقدمات بقلم تشارلز ويلى الجزء الأول : الملاهى . الجزء الثانى : التاريخيات . الجزء الثالث : المآسى (ماكميلانز : ٧ شلنات و ٦ بنسات للجزء) .

نص هذه الطبعة الشعبية لشكسبير هو نص « شكسبير مسرح الجلوب » كما نشره كلارك ورايت .

من « شعر التهكم الإنجليزى » (١٩٢٦)

(من مقالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ٢٤ يونية ١٩٢٦)

كتاب من شعر التهكم الإنجليزى . اختاره وعلق عليه أ ج . بارنز (مثيوين : ٤ شلنات و ٦ بنسا ت)

لكى تخرج كتاب منتجات جيداً ، لا يكفى أن تختار قصائد جيدة .

خلاصة القول أن تعريف مستر بارنز يلوح أقرب إلى تعريف « الملهاة » — تعريف ميرديث تقريبا — منه إلى تعريف التهكم .

وهنا يضع مستر بارنز إصبعه على النقطة التى يمكن أن يقال عندها إن بوب متفوق على دريدن . رده الفردى إلى النمطى .

من « مؤلف الوليد المحترق » (١٩٢٦)

(من مقالة نشرت فى ملحق التايمز الأدبى ٢٩ يولية ١٩٢٦)

روبرت ساوثول تأليف كريستوبل م . هود (أوكسفورد : بلاكول — ٧ شلنات ، ٦ بنسات).

كان روبرت ساوثول الابن الثالث لسيد من أسره طيبة فى نورفوك

إن ساوثول يشغل مكانا فى حركة مهمة من حركات الحساسية ، وينبغى أن يدرس كل شعره المهتمون بشعر الجيل الذى أعقب جيله .

من « كتيبات الطاعون » (١٩٢٦)

(من مقالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ٥ أغسطس ١٩٢٦)

كتيبات توماس ديكر عن الطاعون . تحرير ف . ب . ويلسون (أكسفورد : مطبعة كلارندون لندن : ملفورد — ٩ شلنات) .

ليس أدب الطاعون كبيرا - فلدى قارئ الانجليزية لا يكاد يوجد أكثر من يوميات ديفو و « قناع الموت الأحمر » لبو

إن بو ينتج تأثيره بالمفاجأة ، وما يمكن أن يدعى « مفاجأة متوقعة » تتحد بفكرة خلقية عن القصاص . وتأثير ديفو راجع إلى تراكم التفاصيل الصغيرة يولد وحدة نهائية .

من « النقد الخلاق » (١٩٢٦)

(من مقالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ١٢ أغسطس ١٩٢٦)

النقد الخلاق : مقالات عن وحدة العبقرية والذوق تأليف ج أ . سبنجارن (ملفورد ٦ شلنات) .

مستر ج . أ . سبنجارن هو مؤلف كتاب معلومات ممتاز عن النقد الأدبى لعصر النهضة فى إيطاليا وهو ناقد دارس يستحق أن يصغى إليه باحترام

ومهما يكن من أمر ، فإننا ينبغى أن نخالفه فى إطلاق مصطلح « النقد الجديد » الذى يلوح تسمية خاطئة .

من « ترو يلوس تشوسر » (١٩٢٦)

(من مقالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ١٩ أغسطس ١٩٢٦)

كتاب ترو يلوس وكرسيدا تأليف جيفرى تشوسر تحرير روبرت كيلبرن روت من كل المخطوطات المعروفة (ملفورد . ٢٧ شلنا) .

تدعونا كل الأسباب إلى الترحيب بطبعة جديدة لقصيدة تشوسر «ترويلوس» ، ولو كانت أقل اتساما بالطابع الدراسى والنقدى من طبعة الدكتور روت .

إنها قصيدة قصصية ، وقصيدة طويلة . ليس لها تشويق قصص «الشطار» ، أو تشويق رومانسى وليست حكاية .

ربما كانت المعرفة بستندال هى خير مدخل إليها . ولكن غالبية قراء الروايات قد أفسد ذوقهم إغراق فى التفاصيل البصرية

إن مؤلـــف رواية حديثة ذات تشويق كبير Sous le soleil de Satan يلاحظ أن L' expérience nést pour la plupart des hommes ... que le terme d,un long voyage autour de leur propre néant

من « النثر الأمريكي » (١٩٢٦)

(من مقالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ٢ سبتمبر ١٩٢٦)

نظرة النثر الأمريكي . تأليف جوزف وارن بيتش (كمبردج : مطبعة الجامعة - ١٢ شلنا و ٦ بنسات) .

رسالة S . P . E . رقم ٢٤ · ملاحظات عن الـ Relative Clauses ، تأليف أوتو يسپرسن . العامية الأمريكية : تأليف فرد نيوتون سكوت (أكسفورد : مطبعة كلارندون - شلنان و ٦ بنسات) .

إن عنوان كتاب مســتر بيتش هو - فيــما نتخيل - عنوان يشجع على بيع كتابه فى أمريكا

من الحق أن كونراد يرتكب أخطاء ، وأن أسلوبه الانجليزى - كما يوضح مستر بيتش - ليس بحال من الأحوال بالكمال الذى قد يفضى بنا المدح التقليدى لكونراد إلى أن نظنه . بيد أن أخطاء كونراد من نوع مختلف .

إن تحليلة الهدام لبعض نماذج من فكر الأستاذ جون ديوى (من كتاب للأستاذ ديوى عنوانه - على وجه الدقة - كيف نفكر) يلقى كثيرا من الضوء على المتاهات المظلمة للعقل الفلسفى الأمريكى .

من « هوكر وهوبز وآخرون » (١٩٢٦)

(من مقالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ١١ نوفمبر ١٩٢٦)

الأفكار الاجتماعية والسياسية لبعض المفكرين العظماء فى القرنين السادس عشر والسابع عشر .

سلسلة من المحاضرات ألقيت فى كنجز كولدج ، جامعة لندن ، أثناء العام الدراسى ١٩٢٥ - ١٩٢٦ تحرير ف . ج . C . هيرنشو - هاراب · ٧ شلنات ، ٦ بنسات) .

إن أى سلسلة من المحاضرات – مهما نقحت بعناية من أجل النشر – معرضة لأن تلوح غير رسمية ومتشعبة .

إنه يتكون من ثماني محاضرات ، لثمانية دارسين مرموقين ، عن ثماني شخصيات مهمة من ذلك العصر : بودين ، وهوكر ، وسواريز ، وجيمز الأول ، وجروتيوس ، وهوبز ، وهارنجتون ، وسبنوزا .

من « ماسنجر » (١٩٢٦)

(من مقالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ١٨ نوفمبر ١٩٢٦)

Etude sur la collaboration de Massinger avec Fleteher et son groupe . par Maurice Chelli , les Presses universitaires de Franee . 30 f) .

دراسة عن تعاون ماسنجر مع فلتشر وجماعته . تأليف مورس شلى (مطابع فرنسا الجامعية ٣٠ فرنكا) .

مسرحية ماسنجر « طريقة جديدة لتسديد الديون القديمة » ، تحرير أ . هـ . كرويكشانك (أكسفورد : مطبعة كلارندون ، لندن ملفورد ٦ شلنات) .

كان فليب ماسنجر محظوظا أكثر من معاصريه إذ حظى بمثل هذا الاهتمام الوثيق من دارسين فى مثل تبريز القس كرويكشانك ، وموريس شلى الراحل .

من « مور والمسرحية التيودورية » (١٩٢٦)

(من مقالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ٢ ديسمبر ١٩٢٦)

الدراما التيودورية الباكرة : ميدول وراستل وهيوود ودائرة مور . تأليف أ . و . ريد (ميثوين – ١٠ شلنات ، ٦ بنسات) .

إن اللوم الوحيد الذى يوجه إلى هذا الكتاب الشائق على نحو غريب ، هو أن عنوانه مضلل . لقد كان ينبغى أن يسمى « تأثير سير توماس مور فى المسرحية التيودورية الباكرة » .

من « الفلسفة الوسيطة » (١٩٢٦)

(من مقالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ١٦ ديسمبر ١٩٢٦)

تاريخ الفلسفة الوسيطة . تأليف موريس دى ولف . ترجمة إرنست C مسنجر . مجلد ٢ : من القديس توما الاكوينى إلى نهاية القرن السادس عشر (لو نجمانز ١٢ شلنا و٦ بنسات) .

أن تكتب تاريخا للفلسفة الوسيطة أو للفلسفة المدرسية – فالأمران مختلفان ، وقد تناول الأستاذ دى ولف كليهما – يمكن أن يوصف بأى شئ إلا السهولة .

من « عش العنقاء » (١٩٢٧)

(من مقالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ٢٠ يناير ١٩٢٧)

عش العنقاء . أعيد طبعها من طبعة ١٥٩٣ الأصلية (كتب هاسلوود . ١٨ شلنا)

إن مطبعة هاسلوود (فردريك إتشلز وهيو ماكدونالد) ، التى سبق لها أن نشرت « هليكون انجلترا » قد أصدرت الآن منتخبات إليزابيثية أخرى ، أقل شهرة

إن تأثير سبنسر واضح – أين فى الشعر الإليزابيثى تجده غائبا كلية ؟ – وفى القصائد الأطول تجد الألجورية وصور الحلم بكثرة .

من « مصادر تشاپمان » (١٩٢٧)

(من مقالة نشرت فى « ملحق التايمز الأدبى » ١٠ فبراير ١٩٢٧)

إن أسكام وتشيك فى انجلترا لم يكن لهما أى أنداد حتى القرن الثامن عشر .

من « إيجرامات رجل بلاط إليزابيثى » (١٩٢٧)

(من مقالة نشرت فى « ملحق التايمز الأدبى » ١٧ فبراير ١٩٢٧)

إبجرامات سير چون هارنجتون حررها مع مقدمة وهوامش نورمان إجبرت ماكليور (جامعة پنسلفانيا) .

هذه هى الإبجرامات التى أشار إليها تشارلز لام عندما قال عن إبجرامات كولردج « إنها فى مثل جودة إبجرامات هارنجتون » .

من « دراسة لمارلو » (١٩٢٧)

(من مقالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ٣ مارس ١٩٢٧)

كرستوفر مارلو . تأليف أ . م . إليس – فرمور (مثيوين ٦ شلنات) .

فى تخصيصها كتابا كاملا – أول كتاب من نوعه – لحياة كرستوفر مارلو وعمله ، قد أسدت مس إليس – فرمور خدمة أساسية لصيت ذلك الشاعر والكاتب المسرحى العظيم

إن قيمة نظم مارلو لا تنفصل عن قيمة فكره ، وقيمة نظم ملتون لاصلة لها بقيمة فكره . ونستطيع أن نقول إن قيمة نظم شكسبير تتجاوز وتتضمن قيمة فكره .

من « سبينوزا » (١٩٢٧)

(من مقالة نشرت فى « ملحق التايمز الأدبى» ٢١ أبريل ١٩٢٧)

أقدم سيرة لسبينوزا . تحرير أ ولف (آلن وأنوين – ٦ شلنات)

كادت شخصية سبينوزا فى مائة السنوات الأخيرة تغدو أهم من فلسفة سبينوزا .

من « مسرحيات بن جونسون » (١٩٢٧)

(من مقالة نشرت فى « ملحق التايمز الأدبى » ٢١ يولية ١٩٢٧)

بن جونسون . تحرير C . هـ . هرفورد وبرسى سمبسون – الجزء ۲ : حكاية طشت – القضية تغيرت – كل إنسان فى ساعات مرحه – كل إنسان فى ساعات غضبه (أكسفورد : مطبعة كلارندون . لندن : ملفورد – ۲۱ شلنا) .

إيستورد هو . تأليف تشابمان و (بن) جونسون ومارستون . حررتها مع مقدمة وهوامش وشرح للكلمات جوليا هاملت هاريس (مطبعة جامعة بيل . لندن : ملفورد – ۸ شلنات و ٦ بنسات) .

السيميانى : صورة طبق الأصل من طبعة الكوارتو الأولى (نويل دوجلاس ، ٦ شلنات) .

إنه سلف دريدن وبوب ، وأول « كلاسيى » الأدب الانجليزى بالمعنى الفرنسى لهذه الكلمة .

من « القرن الثانى عشر » (١٩٢٧)

(من مقالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ١١ أغسطس ١٩٢٧)

عصر النهضة فى القرن الثانى عشر . تأليف تشارلز هومر هاسكنز . (مطبعة جامعة هارفرد . لندن : ملفورد – ۲۱ شلنا) .

إن الأستاذ هاسكنز – الذى كان ، عرضا ، عميدا لمدرسة الفنون والعلوم للخريجين بجامعة هارفرد – ليس متخصصا فى التاريخ الوسيط فحسب ، وإنما هو أيضا ذو خبرة طويلة بمحاضرة طلاب جامعيين شبان لا معرفة لهم بموضوعه .

من « الدراما » (١٩٢٧)

(من مقالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ٢٥ أغسطس١٩٢٧ بلا توقيع) .

مرشد مرتاد المسارح إلى المسرحية الإنجليزية فى عصر النهضة . تأليف آجنس ميور ماكنزى (٨ × ٥ ، ١٩١ صفحة ، جوناثان كيب ، ٥ شلنات)

من الواضح أن هدف مس ميور ماكنزى هو أن تجعل المسرحية الإليزابيثية – إلى جانب شكسبير – مفهومة لدى الناس . وكتابها خلاصة ونقد للكتاب المسرحيين الإليزابيثيين الكبار ، ومسرحياتهم الأكثر أهمية .

من Parnassus Biceps (١٩٢٧)

(من مقالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ٢٠ أكتوبر ١٩٢٧) .

Parnassus Biceps أو عدة قطع مختارة من الشعر (١٦٥٦) تحرير ج . ثورن دريرى (إتشلز وماكونالد – ١٨ شلنا) .

إن أغلب عشاق الشعر الانجليزى متعودون على التفكير فيه على ضوء فترات محددة .

من « مقالات دارس » (١٩٢٧)

(من مقالة نشرت فى « ملحق التايمز الأدبى» ٢٧ أكتوبر ١٩٢٧) .

تسع مقالات . تأليف آرثر بلات . مع تصدير بقلم أ . إ . هاوسمان (كمبردج · مطبعة الجامعة – ٨ شلنات و ٦ بنسات) .

ولد جـون آرثر بلات فى لندن فى ١٨٦٠ وتوفى فى بورنموث فى ١٩٢٥ . ومن مدرسة هارو ، مضى إلى كلية الثالوث بجامعة كمبردج وغدا زميلا بها ، كما كان أبوه وجده . وقد فقد هذه الزمالة بزواجه ، وقضى عدة سنوات معلما ، وأخيرا غدا أستاذا للغة اليونانية بكلية الجامعة ، بلندن . وتوفى وهو يشغل هذه الوظيفة .

هذه أقل الوقائع عن صاحب هذه المقالات ، ونحن نتعرف عليها من تصوير الأستاذ هاوسمان لها . ومن المحقق أن هذا التصدير وحده جدير بالانتباه ، حتى ولو لم تكن المقالات كذلك · فإن تصديرا من قلم الأستاذ هاوسمان إنما هو حدث . قل من الناس ، نسبيا ، من يعرف أن مؤلف ديوان « فتى من مقاطعة شروبشير » ، وأستاذ اللغة اللاتينية بجامعة كمبردج واحد من أفتن كتاب النثر فى عصرنا . إن من حظوا بسعادة معرفة مقدماته لنصوص لاتينية حررها قد وجدوا متعة ، كمتعة شراب بورت قديم ، فى موهبته المقتدرة ، الفطنة ، المثيرة للجدل . أما تصدير مستر هاوسمان لهذا الكتاب فيبين أنه كان على نفس القدر من البراعة فى التقريظ . إنه تصدير قصير ، ولكن الكثير من أجزائه جدير بالإيراد ، وإن كان لا يستطيع أن يبين رشاقة وتميز ولياقة التصدير ككل .

لم تكن لدية سياسة ، ولا نظرية . ولكنه كان يستمتع استمتاعا كاملا بكتاب من قبيل إدوارد فتزچرالد ، وأرسطوفان ، وسرڤنتس . وعندما كان يتحدث عن لوسيان أو يوليان فإنه كان يعرف عم يتحدث . ومقالته عن روشفوكو ، التى يختار فيها دائما المقتطف الصائب ، مدخل جليل إلى ذلك المؤلف .

إنه لا يدهش قط ، ولكنه عادة على صواب .

حسن ، إن قصيدة فتزجرالد « عمر » تلوح الآن وقد عفا عليها الزمان بعض الشئ ، أوهى تستبعد – وفى هذا من الغرابة ما فيه – إلى كتب عيد الميلاد الصغير المزينة .

من « دراسات عن خشبة المسرح » (١٩٢٧)

(من مقالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ٨ ديسمبر ١٩٢٧)

دراسات عن مسرح ما قبل عصر رجوع الملكية . تأليف وليم ج . لورنس (مطبعة جامعة هارفرد لندن . ملفورد ، ٢٣ شلنا) .

الأوضاع الطبيعية للمسرح الإليزابيثى العام . تأليف وليم ج . لورنس (مطبعة جامعة هارفرد . لندن - ملفورد ٧ شلنات و ٦ بنسات) .

يتمتع اسم المستر و . ج لورنس بمنزلة بالغة العلو فى الدرس المعاصر للمسرحية الإليزابيثية .

من « الثقافة والفوضى » (١٩٢٨)

(من مقالة نشرت فى « ملحق التايمز الأدبى » ٢٣ فبراير ١٩٢٨ أعيد نشر جزء منها فى نفس الصحيفة ٢٤ فبراير ١٩٧٨) .

خيانة الكتاب La Trahison des Clercs . تأليف چوليان بندا (باريس : كراسيه) الثمن ١٢ فرنكا .

السيد چوليان بندا مؤلف استحق منذ زمن طويل أن يعرف ، على نحو أفضل ، خارج فرنسا .

من « سير جون دنام » (١٩٢٨)

(من مقالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ٥ يوليو ١٩٢٨ بلا توقيع) .

أعمال سير جون دنام الشعرية . تحرير تيودور هوارد بانكس الابن مطبعة جامعة ييل (لندن : ملفورد – ٢٣ شلنا) .

إلى جانب قصيدة « تل كوبر » المشهورة ، ليس هناك سوى قصيدتين أو ثلاث لسير جون دنام يمكن أن تقرأ بأى استمتاع .

من « مراسلات »

مسائل النثر (١٩٢٨)

(من رسالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ٢٧ سبتمبر ١٩٢٨) .

سيدى – فى افتتاحيتكم الشائقة بتاريخ ١٣ سبتمبر يذكر كاتب المراجعة نقطة تلوح لى على بعض الأهمية ، ومن السهل أن تفوت القارئ .

من « دراستين لدانتى » (١٩٢٨)

(من مقالة نشرت فى « ملحق التايمز الأدبى » ١١ أكتوبر ١٩٢٨) .

إن أغلب البهجة الرومانسية بحب پاولو وفرانشسكا ، من موسيه فصاعدا ، قد قام على مفهوم خاطئ .

من « ثلاثة مصلحين » (١٩٢٨)

(من مقالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ٨ نوفمبر ١٩٢٨) .

ثلاثة مصلحين : لوثر وديكارت وروسو . تأليف جاك ماريتان (شيد وورد – ٧ شلنات ، ٦ بنسات) .

هذا ثانى كتاب من كتب مسيو ماريتان يترجم .

إن التوماوية الجديدة ... تمثل ، فيما عدا مضمونها اللاهوتى بالمعنى الدقيق الكلمة ، رد فعل ضد الفلسفة التى من نوع فلسفة برجسون ، وضد الرومانسية فى الأدب ، وضد الديمقراطية فى الحكم .

وهذا ما توحى به العناوين الفرعية - لوثر أو « مقدم الذات » ، ديكارت أو « تجسد الملاك » روسو أو « قديس الطبيعة » .

ليس ديكارت فيلسوفا أعظم من آخرين عديدين . فبالمعنى الأضيق لكلمة فلسفة ، ربما كان أدنى من سبينوزا ولا ليبنتز . ولا يلوح أن تأثير ديكارت أكثر دلالة من تأثير لوك .

من « محافظو العصر الأوغسطى » (١٩٢٨)

(من مقالة نشرت فى « ملحق التايمز الأدبى » ١٥ نوفمبر ١٩٢٨) .

(إن ف . ج . c . هير نشو) قد أعطى لمعان أسلوب بولنبروك الأدبى أقل من حقه .

من « إليزابث وإسكس » (١٩٢٨)

(من مقالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ٦ ديسمبر ١٩٢٨) .

إليزابث وإسكس : تاريخ مأسوى . تأليف لايتن ستريشى (تشاتو ووينداس — ١٥ شلنا) .

عندما نشر مستر ستريشى كتابه « فيكتوريون مبرزون » نشأت حوله أسطورة لم تتمكن أعماله السابقة ولا اللاحقة من إزالتها

من « نقاد أمريكيون » (١٩٢٩)

(من مقالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ١٠ يناير ١٩٢٩) .

إعادة تفسير الأدب الأمريكى . تحرير نورمان فورستر (نيويورك : هاركورت ، بريس) .

هذا الكتاب مجموعة مقالات عن موضوعات متصلة ، كتبت فى مناسبات متنوعة .

إن مستر نورمان فورستر واحد من ألمع حواريى مستر بابت ، وواحد من أقربهم إلى الأستاذ .

إن قدرات بو النقدية قد اعترف بها أخيرا .

إنه يستحق الدرس من كل ناقد انجليزى .

من « أوفيد تريرفيل » (١٩٢٩)

(من مقالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ١٧ يناير ١٩٢٩) .

رسائل أوفيد البطولية . ترجمها إلى شعر انجليزى جورج تربرفيل . حررها مع مقدمة وثبت بمعانى الكلمات فردريك بواس (مطبعة كرست – ٢ جنيهات و ٣ شلنات) .

إن إعادة طبع ترجمة تربرفيل لـ Heroides قد آن أوانها منذ زمن طويل .

ما من أحد قد ترجم أوفيد خيرا من مارلو .

من « مقالات مستر ب . إ . مور » (١٩٢٩)

(من مقالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ٢١ فبراير ١٩٢٩)

شيطان المطلق (مقالات شلبورن الجديدة ، ج ١) تأليف بول إلمرمور (ملفورد : مطبعة جامعة برنستون – ١٠ شلنات و٦ بنسات) .

إن من يعرفون مستر مور باعتباره صاحب الأجزاء العديدة من «مقالات شلبورن» والأجزاء الخمسة الموسومة بـ « الموروث الاغريقى » ، سيجدون أن هذا الجزء الأول من مقالات شلبورن « جديدة » ليس مجرد استمرار للمقالات القديمة .

وهو يوضح – على نحو معقول جدا – أن نظرية أناتول فرانس عن النزوة النقدية ليس لها إلا أضأل صلة بممارسته ، التى كانت ممارسة لحساسية رهيفة دربتها معايير وتقاليد .

من « الموروث اللاتيني » (١٩٢٩)

(من مقالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ١٤ مارس ١٩٢٩)

مؤسسو العصور الوسطى . تأليف إدوارد كينارد راند . (مطبعة جامعة هارفرد . لندن : ملفورد ، ١٨ شلنا)

يتكون هذا الكتاب من سلسلة من محاضرات لويل ألقيت فى بوسطن عام ١٩٢٨ .

إن دكتور راند يسوق ترنيمة لأمبروز :

Inventor rutıı , dux bone , luminis ,

Q ui certis vicibus tempora dividis ,

Merso sole chaos ingruit horridum ,

Lucem reddite tais Christe fidelibus ,

لكى يذكرنا بأنه من المحتمل أن يكون مؤلفها ينظر إلى بيت هوراس .

Lucem redde tuae dux bone , patriae

من « الرواية الباكرة » (١٩٢٩)

(من مقالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ٢٥ يوليو ١٩٢٩) .

(إن ابتكارات ليلى) لم تكن تمثل أى نمو جدى للعقل أو الحساسية .

من « مباراة شطرنج » (١٩٣٠)

(من مقالة نشرت فى « ملحق التايمز الأدبى » ٢٣ يناير ١٩٣٠ بلا توقيع) .

مباراة شطرنج . تأليف توماس ميدلتون . حررها ر . C . بولد . مطبعة جامعة كمبردج .الثمن ١٢ شلنا و٦ بنسات) .

توماس ميدلتون ، على نحو جلى ، كاتب مسرحى إليزابيثى أثنى عليه ثناء عاليا ، ولكنه لم يتلق قط حقه بعد .

من « مراسلات »

قصائد داوسن (١٩٣٥)

(من رسالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ١٠ يناير ١٩٣٥) .

سيدى – فى المراجعة الشائقة لقصائد إرنست داوسن فى عددكم الأخير ، يذهب كاتب المراجعة إلى أنى قبست عبارة « يسقط الظل » من قصيدة داوسن «سينارا» . إن هذا الاشتقاق لم يطرأ على ذهنى ، ولكنى إخاله صحيحا لأن الأبيات التى يسوقها قد ظلت دائما تتردد فى ذهنى .

من « أفلاطونى أنجليكانى » (١٩٣٧)

اهتداء إلمرمور

(من مقالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ٢٠ أكتوبر ١٩٣٧)

صفحات من يوميات أكسفورد . تأليف بول إلمرمور (مطبعة جامعة برنستون . لندن ملفورد – ٧ شلنات) .

ليس هذا الكتاب الصغير ، الصادر بعد وفاة مؤلفه هو – على وجه الدقة – ما يلوح ، للوهلة الأولى ، أنه عليه .

من « رسائل إلى المحرر »

الفكر الاجتماعى المسيحى (١٩٥٦)

(من رسالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ٢٠ أبريل ١٩٥٦) .

سيدى – قرأت باهتمام المقالة المعنونة « الفكر الاجتماعى المسيحى اليوم » فى الملحق الدينى لـ ملحق التايمز الأدبى فى ٣٠ مارس .

من « رسائل إلى المحرر»

لاهيومانية كلاسية (١٩٥٧)

(من رسالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ٩ أغسطس ١٩٥٧) .

لم ألتـق قـط ب . ت . إ . هيوم ، وفى ١٩١٤ لم أكن قد التقيت بباوند أو لويس .

إن كاتب مراجعتكم يتحدث عنى على أننى « رومانتيكى باعترافه هو نفسه » ، وعلى مدار أربعين سنة ربما أكون قد ناقضت نفسى عدة مرات ، وإنى لألتقى أحيانا بمقتطفات من كتاباتى يعجزنى التعرف عليها . وعلى ذلك فإنه ليشوقنى أن أعرف أين ومتى وفى أى سياق تفوهت بهذا الاعتراف الذى لا أذكر عنه شيئا . وإنى لأود أيضا أن أعرف على أى أسس اتهمت بالفاشية وبمعاداة السامية وما إذا كان كاتب مراجعتكم يصدق ، شخصيا ، هذه التهم .

من « رسائل إلى المحرر »

لاهيومانية كلاسية (١٩٥٧)

(من رسالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ٢٢ أغسطس ١٩٥٧) .

عند اندلاع الحرب كنت فى ألمانيا ، ولم أنجح فى شق طريقى إلى انجلترا إلا بعد ذلك بثلاثة أسابيع .

من « رسائل إلى المحرر »

لاهيومانية كلاسية (١٩٥٧)

(من رسالة نشرت في «ملحق التايمز الأدبي» ١٢ سبتمبر ١٩٥٧) .

ومن ناحية أخرى ، فإنه يقدم دليلا لم أره مستخدما من قبل . إنه يورد ، للتدليل على تعاطفي مع الفاشية ، جزءا من جملة من تعليقي المنشور في مجلة ذاكرايتريون (المعيار) في فبراير ١٩٢٨ .

من « رسائل إلى المحرر »

الصوت غير المتجسد (١٩٥٨)

(من رسالة نشرت في «ملحق التايمز الأدبي» ١٧ يناير ١٩٥٨) .

إن محرر الدورية التي تنشر مقالات ومراجعات بلا توقيع عليه مسئولية أكبر، و من ثم له سلطة أكبر .

من « رسائل إلى المحرر »

تقدم مستر إليوت (١٩٦٠)

(من رسالة نشرت في ملحق التايمز الأدبي ٨ يولية ١٩٦٠) .

سيدى – حال سهو بيني وبين قراءة رسالة مستر كونراد إيكن في عددكم المؤرخ ٣ يونية .

إخال أني أضفت بعض أشياء إلى القصيدة (« بروفروك ») في ١٩١٢ وإني لمدين بالشكر إلى مستر إيكن الذي أدرك على الفور أن هذه الإضافات كانت أدنى مستوى .

من « بروس لتلتون رتشموند » (١٩٦١)

(من مقالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ١٢ يناير ١٩٦١) .

ذلك إن بروس رتشموند كان رئيس تحرير عظيما

كانت نتيجة لقائنا الأول هى مقالتى الافتتاحية عن بن جونسون . وتكاد كل مقالاتى عن دراما تلك الفترة – وربما جميع خير مقالاتى – أن تكون قد بدأت باقتراح من رتشموند .

بيد أنه ما إن كانت تتوطد مكانة المرء بين مراجعى رتشموند وكتاب افتتاحياته ، حتى كان على استعداد لأن يدعه يقوم برحلات خارج منطقته الأصلية . وهكذا فإن ملاحظة ، صدفة ، فى محادثة كشفت عن كونى معجبا بالأسقف لانسلوت أندروز متحمسا ، وعلى الفور كلفنى بأن أكتب (عنه) الافتتاحية التى تظهر بين مجموعة مقالاتى .

تعلمت منه أن وظيفة رئيس التحرير هى أن يعرف كتابه شخصيا ، وأن يظل على اتصال بهم ، وأن يقدم إليهم اقتراحات . وقد حاولت أن أكون نواة من الكتاب (جمعت بعضهم ، بالتأكيد ، من الـ تايمز لتراري سبلمنت (ملحق التايمز الأدبى) وقد قدمهم لى رتشموند) أستطيع أن أعتمد عليهم ، ويختلف بعضهم عن بعض فى أشياء كثيرة ، ولكن ليس فى حبهم للأدب وفى جدية الهدف

وقد كان بروس رتشموند رئيس تحرير عظيما محظوظون هم النقاد الذين كتبوا لصحيفته .

من « رسائل إلى المحرر »

الكتاب المقدس فى ترجمته الانجليزية الجديدة (١٩٦١)

(من رسالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ٢٨ أبريل ١٩٦١)

سيدى – يدفعنى نشر رسالتين عن هذا الموضوع فى عددكم المؤرخ فى ٢١ أبريل إلى الكتابة لأثنى على مقالتكم الجديرة بالاعجاب (٢٤ مارس) « اللغة فى الكتاب المقدس الجديد » .

من « رسائل إلى المحرر »

الكتاب المقدس فى ترجمته الانجليزية الجديدة (١٩٦١)

(من رسالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ١٢ مايو ١٩٦١) .

سيدى – أذكر أن دكتور راترى كان ألمع طالب فى الفلسفة بجامعة هارفرد فى العام الدراسى ١٩١١ – ١٩١٢ . وهو الآن – فيما أعلم – قس توحيدى مبرز .

من « رسائل إلى المحرر »

الكتاب المقدس فى ترجمته الانجليزية الجديدة (١٩٦١)

(من رسالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ٢٦ مايو ١٩٦١) .

سيدى – إن الأستاذ درايفر – دون أن يرد على سؤالى – قد زودنا ببعض معلومات مفيدة .

من « رسائل إلى المحرر »

الكتاب المقدس فى ترجمته الانجليزية الجديدة (١٩٦١)

(من رسالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ١٦ يونية ١٩٦١) .

سيدى – إن الأستاذ درايفر فى عددكم المؤرخ ٩ يونية يخبرنا بأن عذرية سيدتنا « لم تغد نقطة مهمة إلا عندما تبين أنها – دون اتصال بيوسف – حبلى . واستباق القصة بدعوتها « عذراء » فى البداية يفسد الذروة » .

من « رسائل إلى المحرر »

الشعر والنقد (١٩٦٢)

(من رسالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ٢٦ أكتوبر ١٩٦٢) .

يلوح لى إن مستر كنيث آلوت قد أخطأ فهم طبيعة المهمة التى يضطلع بها محرر منتخبات .

من « رسائل إلى المحرر »

الشعر والنقد (١٩٦٢)

(من رسالة نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ٢ نوفمبر ١٩٦٢) .

سيدى – فى رسالتى التى تفضلتم بنشرها فى عددكم المؤرخ فى ٢٦ أكتوبر ، أخشى أن تكون رغبتى فى توخى الإيجاز قد حالت بينى وبين توضيح أسباب نقدى كتاب البنجوين للشعر المعاصر .

من (رسالة إلى ف . ر . ليفيز)

(من رسالة إلى ف . ر . ليفيز نشرت فى «ملحق التايمز الأدبى» ١١ سبتمبر ١٩٧٠ . أعيد نشرها فى كتاب ليفيز « رسائل فى النقد » ، تحرير جون تاسكر ، الناشر تشاتووينداس ، لندن ١٩٧٤) .

وهذا يتيح لى الفرصة كى أن أقول إنى قرأت ، فى اهتمام ، تعقيب الطبعة ذات الغلاف الورقى من كتابك **اتجاهات جديدة** . وأنا أوافقك فيما يخص باوند وجدب الأناشيد ، باستثناء قطعة واحدة على الأقل ، وبضعة أبيات من إحدى أناشيد بيزا ، كما تسمى ، حيث يلوح لى أيضا أن لمسة من الإنسانية قد اخترقتها ، إنى أعنى البيت الجميل « طامن (هكذا Sic) من غرورك » ، والاشارة إلى الزنجى الذى

عندما كان فى القفص ببيزا . Knocked him up a table ويديهي أن حس باوند بالإيقاع ، ذلك الحس الذى لايبارى ، يحمل معه الكثير . ولكنى أجد الأناشيد ، بغض النظر عن تلك اللحظة الاستثنائية ، مجدبة ومحزنة تماما .

كتابات من صحيفة « ذا تايمز »

من « جين ستلتون » (١٩٣٥)

(من رسالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ٢٩ نوفمبر ١٩٣٥) .

إلى رئيس تحرير التايمز

سيدى – هل يؤذن لى بأن أؤيد دفاع سير جون سكواير ، الرجولى والمتحمس ، عن جين ستلتون ؟ وفي الوقت ذاته ، أود أن أضيف – قبل أن يفوت الأوان – بضعة تأملات عن مشروع التمثال .

من « دكتور تشارلز هاريس » (١٩٣٦)

(من مقالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ١٣ أغسطس ١٩٣٦) .

لما كنت فى الريف لمدة أسبوع ، غير منتبه إلى الصحف ، لم أعلم بوفاة دكتور تشارلز هاريس إلا الآن فقط . وربما عنيتم بأن تنشروا الفقرة التالية بقلم شخص اختلط بدكتور هاريس عدة سنوات فى الماضى ، وذلك فى الخطط التى عنى بها أكثر من غيرها .

من « الكنيسة والعالم » (١٩٣٧)

(من رسالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ١٧ يولية ١٩٣٧) .

أظن أن اهتمام الطوائف المسيحية المختلفة ، فى الوقت الحاضر ، بمعرفة بعضها بعضاً من أبعث العلامات الموجودة لدينا على الأمل .

من « الأستاذ هـ . هـ . چواكيم » (١٩٣٨)

(من رسالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ٤ أغسطس ١٩٣٨) .

أثق بأنه ليس مما يجافى الصواب لتلميذ قديم أن يضيف حاشية إلى كلمتكم فى تأبين الأستاذ جواكيم الراحل . فإنى لا أدين له بأى معرفة بفلسفة أرسطو كانت لدى فى يوم من الأيام فحسب ، وإنما أيضا بأى تمكن من الأسلوب النثرى قد يكون مازال لدىّ .

من « سير هيو والپول » (١٩٤١)

(من مقالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ٦ يونيو ١٩٤١) .

إن من ملامح سير هيو والپول ، التى آمل ألا يترك الخلف جاهلا بها ، قدرته على أن يتذوق أعمال كتاب شديدى الاختلاف عنه ، وأن يعجب بهم إعجابا سخيا . لقد كان ، مثلا ، يكن أعلى تقدير لروايات مستر جيمز جويس ومسز ولف .

من « الباليه الروسى » (١٩٤١)

(من رسالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ١٠ ديسمبر ١٩٤١) .

إلى رئيس تحرير التايمز

سيدى – أود أن اؤيد مطالبة أمير الشعراء بأن نعترف بأهمية الباليه الروسى ، واقتراحه أن تتاح لنا الفرصة لرؤية عروض باليه جديدة ، وراقصين جدد من روسيا .

لن يكون من الخير لنا إن تبدو أقل استنارة من حلفائنا فى تذوقنا لأهمية هذا الفن ، مهما ترخصنا فى الإقرار لهم بالتبريز فيه .

من « كنيسة جنوب الهند » (١٩٤٣)

(من رسالة نشرت فى جريدة ذا تايمز ١٩ مارس ١٩٤٣) .

إلى رئيس تحرير التايمز

سيدى – لم أفسر رسالة لورد كويكسوود بالطريقة التى فسرها بها أسقف باركتج . وآمل فى هذه المناقشة ألا تغدو مسألة « إخلاص » أى من أطراف خطة جنوب الهند – وهى مسألة يحتمل أن تولد انفعالا مفاجئا وخارجا عن الموضوع – قضية .

من « كنيسة جنوب الهند » (١٩٤٣)

(من رسالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ٢٥ مارس ١٩٤٣) .

إلى رئيس تحرير التايمز

إن الاختلاف المهم يكمن فى التفرقة التى حاولت أن أقيمها بين الاعتراف بموقف يوجد داخل كنيسة انجلترا ، وتأكيد مبدأ فى كنيسة جديدة سوف تتكون .

من « كتب عبر البحر » (١٩٤٣)

(من رسالة نشرت فى جريدة ذا تايمز ٩ نوفمبر ١٩٤٣) .

إلى رئيس تحرير التايمز

ثمة مكتبة آخذة فى التزايد السريع هنا من الكتب الأمريكية ، والكتب البريطانية فى أمريكا . لقد وجدت الدوائر الأمريكية أن هناك طلبا حادا على الكتب البريطانية العديدة التى تعالج مشكلات إعادة البناء بعد الحرب ، وكذلك الكتب التى تدور حول الشعوب البريطانية ومؤسساتها ، والكتب المدرسية والتربوية . وقد وجدت هذه الدوائر نفسها مدعوة أيضا إلى تقديم المعلومات – فدائرتنا فى لندن وحدها تتلقى ما متوسطه ١٢٦ استفسارا عن أمريكا فى كل شهر .

ويبدو من المؤكد أن فائدة هذه الدوائر لن تنتهى بانتهاء الحرب ، وأنه سيتعين توسيع مداها . إن كل دائرة مستقلة بذاتها ، تساندها جزئيا رسوم العضوية ، وجزئيا الهبات .

من « أرستقراطية » (١٩٤٤)

(من رسالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ١٧ أبريل ١٩٤٤) .

إلى رئيس تحرير التايمز

إن الاستخدام التقليدى للكلمة يتضمن – على ما أعتقد – توكيداً للوراثة : لا وراثة الممتلكات فحسب ، مهما بدا هذا مهما للبعض ، وإنما وراثة قيم أخرى ليست محسوسة بهذه الدرجة ، وذلك جزئيا من طريق النقل البيولوجى ، وجزئيا من طريق البيئة .

من « كتب العالم المحرر » (١٩٤٤)

(من رسالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ٨ مايو ١٩٤٤) .

إلى رئيس تحرير التايمز

سيدى – آمل أن مقترحات مستر أرشيبولد ماكليش ، من أجل « مكتبات الإعارة على نطاق عالمى » ، كما رسم خطوطها فى مقالته بعددكم الصادر فى ٢ مايو ، سوف يأخذها فى الاعتبار ويناقشها ويعضدها كل مهتم بالدرس والفنون والعلوم .

إن للأمم المحررة أن تستبدل أو ترمم على نحو ما تختار : فعلينا أن نرمى فقط إلى مساعدتها على القيام بما تؤثره .

بين الجامعات ، خاصة بين الجامعات الأوربية ، وبين جامعات أوربا وأمريكا ، يمكن أن يبقى ذلك الموروث لأهدافها ومثلها العليا المشتركة ، الذى هو أقدم عهدا من موروثات ولاءاتها المحلية : ها هنا فرصة لها كى تحييه وتقويه .

من « مستر تشارلز وليمز » (١٩٤٥)

(من مقالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ١٧ مايو ١٩٤٥) .

إن شعره ، فى أكثر الأحيان ، بالغ الغموض ، وربما لن يكون قط مبعث بهجة لأكثر من عدد صغير من القراء المتفانين . ولكن رواياته ، وكتبه الثلاثة عن مسائل العقيدة المسيحية ، ونقده ، ذات تشويق أوسع نطاقا ، إلى جانب قيمتها الباقية .

من « ترحيلات جماعية » (١٩٤٥)

(من رسالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ٣٠ أكتوبر ١٩٤٥) .

إلى رئيس تحرير التايمز

سيدى – فى رده على لورد رسل ، يورد مستر ج . هـ . فلكسمان ثلاث نقاط ، لا يلوح لى أيها فعالا .

وثانيا ، يذهب مستر فلكسمان إلى أن من العدل ترحيل الألمان إلى ألمانيا ، حتى إذا لم يكونوا قد عاشوا هناك قط ، وحتى إذا ماتوا جوعا عندما يصلون إلى هناك .

من « الأستاذ كارل مانهايم » (١٩٤٧)

(من مقالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ٢٥ يناير ١٩٤٧)

من المستحيل أن يأتى المرء بخير من كلمتكم فى نعى الأستاذ كارل مانهايم ، داخل الحدود التى رسمها مراسلكم لنفسه .

وهذه تخص التأثير الملحوظ الذى صار مانهايم يمارسه ، أثناء فترة إقامته القصيرة فى هذا البلد فى رجال جيله ، ولم يكونوا جميعا منهمكين فى نفس نوع دراساته ، ممن انتفعوا بمعرفتهم له . وفى المناقشات غير الرسمية ، بين مجموعة صغيرة ، أحرز سيطرة لم يسع وراءها قط ، وإنما – بالعكس – فرضها عليه تلهف الآخرين إلى الاستماع إليه . وكانت اهتماماته من الاتساع إلى الحد الذى يمس اهتمامات من يمارسون عددا متنوعا من الأنشطة العقلية . وقد جذب سحره الشخصى ، واهتمامه الرفيق بالبشر ، مثل هذه الصحبة قريبا منه

وعلى ذلك ، كان حديثه على الدوام منبهاً إلى التفكير الأصيل .

من Lord Bishops (١٩٤٧)

(من رسالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ١١ ابريل ١٩٤٧) .

سيدى – أما والعقد الأهم فى هذه المشكلة البالغة التعقيد قد حل عقدتها وأعيد عقدها ، فهل من المناسب ، أم ليس كذلك ، أن يطرح المرء هذا السؤال : ماهو جمع Lord Bishop ؟

من « رعايا حصلوا على الجنسية » (١٩٤٨)

(من رسالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ٧ مايو ١٩٤٨) .

إلى رئيس تحرير التايمز

سيدى – تأثرت بالتعاطف الدافئ الذى أيد به مراسلاكم ، مستر ألكزندر ومستر فيشر ، قضية الرعايا الذين حصلوا على الجنسية .

من « اليونسكو والفيلسوف » (١٩٤٧)

(من رسالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ٢٠سبتمبر ١٩٤٧) .

إلى رئيس تحرير التايمز

إن صياغة أغراض اليونسكو هى من الغموض إلى الحد الذى يثير – على الأقل لشخص لا يستطيع أن يدعى أنه فيلسوف – من الأسئلة أكثر مما يجيب .

اليونسكو وأهدافها

من « تعريف الثقافة » (١٩٤٧)

(من رسالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ١٧ أكتوبر ١٩٤٧) .

إلى رئيس تحرير التايمز

فلنأمل أن ينيرنا الفلاسفة الذين تجمع اليونسكو شملهم فى مكسيكو سيتى ، وأن يتاح للجمهور قراءة تقريرهم

من « العلاقات مع الجامعة » (١٩٥٠)

(من رسالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ١١ ابريل ١٩٥٠) .

إلى رئيس تحرير التايمز

أفترض إن الغالبية العظمى من الطلبة الأجانب والقادمين من وراء البحار ، ممن يقيمون فى لندن ، مسجلون فى هذا القسم أو ذاك من أقسام جامعة لندن .

من « طلاب من وراء البحار » (١٩٥٠)

(من رسالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ١٧ ابريل ١٩٥٠) .

أما عن سائر أسئلتى ، فقد سألت عما إذا كانت الجامعة قد استشيرت قبل أن يعلن نداء العمدة ، وعن السبب فى أنه لم يشر إلى الجامعة فى الأعلان .

من « المعاهد الثقافية القومية » (١٩٥٠)

(من رسالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ١١ يوليو ١٩٥٠) .

إلى رئيس تحرير التايمز

وهذا التأكيد قد استثاره إغلاق بعض المعاهد الأجنبية هنا لأسباب سياسية ولايسمى مستر أولد فى خطابه أياً من هذه المعاهد .

من « عادة التلفزيون » (١٩٥٠)

إلى رئيس تحرير الـ تايمز

(من رسالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ٢٠ ديسمبر ١٩٥٠ .

وأعيد نشرها فى كتاب « أول وقوق : رسائل إلى صحيفة ذا تايمز ١٩٠٠ – ١٩٧٥ » اختارها وقدم لها كنيث جرجورى . لندن – كتب التايمز ، جورج آلن آند أنوين ليمتد ١٩٧٦) .

سيدى - فى عددكم الصادر فى ١٧ ديسمبر ، أعلنتم أن محطة الإذاعة البريطانية تنوى أن تنفق أكثر من أربعة مليون جنيه ، فى السنوات الثلاث القادمة ، على تطوير التليفزيون .

من « خسائر الحرب الباردة » (١٩٥٤)

(من رسالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ٧ يونيو ١٩٥٤) .

إلى رئيس تحرير التايمز

سيدى - إنى واثق من أن مقالتكم الافتتاحية فى ٣ يونيو سوف يكون قد قرأها - بموافقة حارة - أصدقاء دكتور روبرت أو بنهايمر فى هذا البلد .

من « برج معرض المرح فى منتزه باترسى » (١٩٥٦)

(من رسالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ٩ يوليو ١٩٥٦) .

إلى رئيس تحرير التايمز

سيدى - قد يبدو أنه لم يعد هناك ما يقال عن موضوع برج المراقبة المزمع إقامته فى منتزه باترسى .

من « مستر دونالد بريس » (١٩٥٥)

(من مقالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ٢٧ سبتمبر ١٩٥٥) .

ما من ناشر أمريكى كان معروفا أو محبوبا أكثر منه فى العالم الأدبى لجيلى . وسيتذكر أصدقاؤه الانجليز حسه الفكاهى الحاد .

من « بيجماليون » (١٩٥٦)

(من رسالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ١١ ديسمبر ١٩٥٦) .

إلى رئيس تحرير التايمز

سيدى - إن عذرى الوحيد فى إضافة خطاب آخر إلى المراسلات المنشورة بأعمدتكم عن بيجماليون هو أنه لا يبدو أن أحدا من أصحاب الرسائل السابقين قد استمتع برؤية سيدتى الجميلة فى نيويورك كما استمتعت أنا .

من « برامج هيئة الإذاعة البريطانية » (١٩٥٨)

(من رسالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ٢٥ مارس ١٩٥٨) .

إلى رئيس تحرير التايمز

ومهما يكن من أمر ، فإن ثمة أسئلة أخرى قد يكون من المناسب طرحها على مدير هيئة الإذاعة البريطانية فى هذا السياق .

من « برامج هيئة الإذاعة البريطانية » (١٩٥٨)

(من رسالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ١ ابريل ١٩٥٨) .

إلى رئيس تحرير التايمز

سيدى - فى رسالته المنشورة فى عددكم المؤرخ ٢٩ مارس يقدم سير آرثر فورد إجابات عن الأسئلة الثلاثة التى طرحتها عليه .

من « الأسقف بل » (١٩٥٨)

(من مقالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ١٤ أكتوبر ١٩٥٨) .

ذات أصيل صيفى فى ١٩٣٤ ، إذ كنا نسير فى حديقة قصره ، اقترح دكتور بل علىّ أن أكتب مسرحية احتفال كانتربرى التالى وقد قبلت الدعوة وكتبت جريمة قتل فى الكاتدرائية

من « الموقر ف . ب . هارتون » (١٩٥٨)

(من مقالة نشرت فى جريدة ذا تايمز ٧ نوفمبر ١٩٥٨)

إننا ندين له بكتاب عناصر الحياة الروحية . ومما يؤسف له كثيرا أنه لم يعش حتى يتم دراسته لعمل رتشارد سان فكتور ، وهى الدراسة التى كانت تشغله فى وقت وفاته .

من « التليفزيون المستقل » (١٩٥٨)

(من رسالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ١١ نوفمبر ١٩٥٨) .

إلى رئيس تحرير التايمز

سيدى – فى رسائلهما المنشورة فى أعمدتكم بتاريخ ٣ و ٥ نوفمبر على الترتيب ، اتفق مستر كريستوفر ميهو ومستر جون فتزجرالد على نقطة واحدة .

مستر إدوين ميور (١٩٥٩)

انتصار الروح الإنسانى

(نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ٧ يناير ١٩٥٩) .

إن نعيكم لإدوين ميور يفى الرجل وعمله على السواء حقهما ولا يتطلب تكملة أو تصويبا . ومع ذلك آمل ألا تكون تحية شخصية من معجب به مما يجافى الصواب . لقد لاح لى نقد ميور الأدبى دائما من خير ما أنتجه النقد فى عصرنا . وبعد أن أتيح لى أن أتعرف عليه ، أدركت أنه لا يدين بامتيازه إلى قوة ذهنه ومضاء حساسيته فحسب ، وإنما أيضا إلى تلك الصفات المعنوية التى تجعلنا نتذكره ، كما تقولون محقين ، على أنه « من بعض النواحى يكاد يكون رجلا قديسا » .

وفى فترة أحدث ، انتهيت إلى اعتبار شعره على قدم المساواة مع خير شعر فى عصرنا . لقد بدأ ، كشاعر ، فى فترة متأخرة . واعترف به ، كشاعر ، فى فترة متأخرة . ولكن بعضا من أجمل عمله – وربما أجمل عمله – قد كتب بعد مجاوزته الستين . إن أحدث ديوانين له – «التيه » « وقدم فى عدن » – هما فيما أظن اللذان يحويان من خير عمله أكثر مما يحويه أى ديوان سابق وقصائده الأحدث التى لم تنشر بعد ، والتى اطلعت عليها ، لا تنم على انحدار فى النوعية . وهذا النمو المتأخر يذكرنا بشعر ييتس الأخير . وقد كان على ميور أن يناضل ضد ضعف الصحة أيضا . بيد أننا فى حالته ، كما فى حالة ييتس (وليس ميور ، بحال من الأحوال ، غير مستحق أن يذكر مع ييتس) نجد انتصارا للروح الإنسانى .

من « مستر أشلي ديوكس » (١٩٥٩)

(من مقالة نشرت في جريدة «ذا تايمز» ٧ مايو ١٩٥٩) .

أود أن أضيف كلمة إلى نعيكم الممتاز لأشلي ديوكس .

من « الكونتيسة نورا وينبرك » (١٩٥٩)

(من مقالة نشرت في جريدة ذا تايمز ٢ سبتمبر ١٩٥٩) .

كانت نورا ويدنبرك كاتبة موهوبة ، ولكنها موهوبة على نحو غير عادي في الترجمة من الانجليزية إلى الألمانية ، ومن الألمانية إلى الإنجليزية .

من « الكتاب المقدس في ترجمته الانجليزية الجديدة »

(١٩٦٢)

(من رسالة نشرت في جريدة ذا تايمز ٢٤ مارس ١٩٦٢)

سيدى –

إن العهد القديم هو الميراث المشترك لليهود والمسيحيين

من « قواعد الانجليزية » (١٩٦٢)

(من رسالة نشرت في جريدة «ذا تايمز» ١٢ يونيو ١٩٦٢) .

سيدى – يتساءل مستر دوجلاس داى ، في عددكم الصادر في ٩ يونيه ، عن السبب في أن كلمة program (برنامج) جديرة بأن تستنكر ، باعتبارها هجاءً أمريكيا .

من « مسز ڤيوليت شيف » (١٩٦٢)

(من مقالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ٩ يولية ١٩٦٢) .

إن وفاة ڤيوليت شيف ، بعد مرض طويل ، سوف تثير حزنا كبيرا فى أقاربها وفى أصدقاء كثيرين أفخر أنا وزوجتى بأن نعد بينهم .

فى عشرينيات هذا القرن كانت ضيافة آل شيف وسخاؤهم وتشجيعهم تعنى الكثير لعدد من الفنانين والكتاب الشبان ، كنت واحدا منهم . كان معارف آل شيف عالميى الوطن ، واهتماماتهم تحتوى كل الفنون . وفى دارهم التقيت مثلا بدليوس وآرثر سيمونز وكونتيسة روزمير الأولى ، التى أسست مجلة ذاكرايتريون (المعيار) ، تحت تحريرى .

من « القراءة التعبدية » (١٩٦٢)

(من رسالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ٢١ أغسطس ١٩٦٢) .

لست أثير هنا أى مسألة عقيدية ، وإنما أكتب ببساطة كمحب للغة الإنجليزية .

من « قبر شكسبير » (١٩٦٢)

(من رسالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ٤ سبتمبر ١٩٦٢) .

أكتب لكى أعبر عن اتفاقى التام مع رسالة الأستاذ دوڤرولسون التى يحتج فيها على فتح قبر شكسبير ، والتى نشرت فى عددكم المؤرخ ١ سبتمبر .

من « قبر شكسبير » (١٩٦٢)

(من رسالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ١٤ سبتمبر ١٩٦٢) .

وأفترض أنى كاتب الرسالة الذى يشير إليه مستر هولدر على أنه «الشاعر» .

من « مس سيلڤيا بيتش » (١٩٦٢)

(من مقالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ١٣ أكتوبر ١٩٦٢) .

كانت آخر مرة رأيناها فيها على شاشة التليفزيون إذ كان مستر مالكولم مجريدج يجرى معها مقابلة . وكانت تتحدث على نحو مبهج جدا .

من « هوية صاحب البيت » (١٩٦٣)

(من رسالة نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ٢٤ يوليو ١٩٦٣) .

إلى رئيس تحرير التايمز

سيدى - أما آن الأوان لتعديل القانون حتى يجبر أصحاب البيوت على الكشف عن هويتهم لمستأجريهم ؟

« مستر لوى ماكنيس » (١٩٦٣)

(نشرت فى جريدة «ذا تايمز» ٥ سبتمبر ١٩٦٣)

ليس هناك الكثير الذى أستطيع أن أضيفه إلى تقريظات لوى ماكنيس التى نشرتها الصحافة ، باستثناء التعبير عما أشعر به من حزن وصدمة - الحزن الذى لابد للمرء أن يستشعره عند وفاة شاعر ذى عبقرية ، أصغر سنا من المرء ؛ وصدمة وفاته غير المتوقعة ، بينما كانت دار النشر التى أنتمى إليها تستعد لإصدار ديوان جديد من شعره .

كان ماكنيس واحدا من عدة شعراء لا معين ضمتهم أكسفورد فى زمن واحد ، وكانت أسماؤهم فى البداية تقترن دائما ، ولكن الاختلاف بين ملكاتهم يتبدى - على نحو متزايد الوضوح - مع مضى الزمن . وماكنيس ، بخاصة ، يقف بمفرده . لئن كان مصطلح « شاعر شعراء » يعنى شاعرا لا يستطيع أن يقدر براعته كاملة سوى غيره من الشعراء ، لقد أمكن إذن أن ينطبق على ماكنيس .

أما إذا أخذ على أنه يعنى ضمنا أن عمله لا يمكن أن يستمتع به الجمهور الأكبر عددا من قراء الشعر ، فإن المصطلح يغدو مضللا . لقد كانت له الأذن الأيرلندية التى لا

تخيب فى الشعور بموسيقى النظم ، ولم ينشر قط بيتا لا تطيب تلاوته . وإنى لفخور جدا بكونى قد نشرت أول ديوان قدمه بعد تخرجه فى الجامعة .

أما عن مسرحياته الإذاعية ، فليس ثمة آخر – باستثناء مؤلف تحت غابة اللبن – قد كتب أعمالا تطارد الخيال مثل ماكنيس .

كتابات من صحف ومجلات مختلفة

(الحرب العالمية الأولى) (١٩١٤)

لست أدرى . كل ما أدريه أنى لست من دعاة السلم .

(قالها إليوت لبرتراندرسل حين سأله عن رأيه فى الحرب العالمية الأولى . أكتوبر ١٩١٤ .

(نشرت فى مجلة هاربرز مجازين (مجلة هاربر) يناير ١٩٦٨) .

من « دور كايم » (١٩١٦)

(من مقالة نشرت فى « وستمنستر جازيت » ٤٨ ، رقم ٧٢٢٥ (١٩ أغسطس ١٩١٦) بدون توقيع ، وأعيد نشرها فى مقالة « ت . س . إليوت عن دور كايم نسبة جديدة » (إلى إليوت) بقلم لوى منان وسانفورد شوارتز ، مجلة « مودرن فيلولوجى » ، السنة ٧٩ ، ١٩٨١ – ١٩٨٢) .

الصور الأولية للحياة الدينية . دراسة فى علم اجتماع الدين . تأليف إميل دوركايم ، الأستاذ بكلية الآداب بجامعة باريس . ترجمة ج . و . سوين (ماجستير فى الآداب) ، الناشر : جورج آلن وأنوين ، الثمن ١٥ شلنا .

هذا على وجه الدقة نوع الكتب الجديرة بالترجمة .

كلمة عن إزرا باوند

(١٩١٨)

(نشرت فى مجلة «توداى» (اليوم ، السنة ٤ ، العدد ١٩ ، ١٩١٨) .

ليست المسألة هى أن الملكة النقدية تنقص الذهن الانجليزى كلية ، وإنما أن اهتمامنا قلما ينصب على الأدب الجيد كلية ، أو على جودة أى شئ كأدب . إن التقاط « نواحى الجمال » فى شعر إزرا باوند ، أو الاسهاب فى الحديث عن شخصيته ، خليق أن يكون من نافلة القول لأسباب مختلفة . وهكذا فإنه عندما يلاحظ أستاذ يدعى فلبس أن « رويرت بروك كان شيئا أكبر من رجل أو شاعر ' لقد كان – وهو – شخصية » ، فإنه قد يكون مصيبا تماما ، ولكن من الواضح أنه يروغ من واجب النقد . وإنه لما يعادل ذلك روغانا أن تختار شذرات من عمل مستر باوند كى تعجب بها ، وأن تبحث فيه عن كشوف عن الرجل فالنقطة هى أن تنتهى إلى نتائج خاصة بمكان عمله ككل فى الأدب المعاصر . إنه معروف جيدا ، يثير أرجاعا متنوعة من الانسجام أو الضيق ، ولكن مامن موروث فى الشعر الانجليزى يمهد الطريق لتقبل عمله تقبلا عاما . وانجلترا فى عام ١٩١٠ ما كان يسعها أن تكون أكثر تهيؤاله منها فى عام ١٨٩٠ . بل أنه ربما كان ثمة من المستجيبين له فى ١٩١٠ أكثر مما فى ١٩١٨ فغياب الفراغ ، وضغط الاهتمامات السياسية : قد جنحا إلى فل حد التمييز النقدى ، وإغماض الحقيقة القائلة بأنه مامن شئ سوى الذى أجيد كتابته يمكن أن يكون أدبا جيدا .

يمكن القول إن النظم الانجليزى عموما قد تدهور فما نجده عادة بين الشعراءالمعاصرين إنما هو عقلية قد ظلت فى عصر ورد زورث أو عصر تنسون ، مع تكنيك أدنى – فعليا — من تكنيك أيهما ومهما يكن رأينا فى هذين ، أو غيرهما من شخصيات القرن الماضى ، فإن كلاً منها قد أسهم (مهما تكن قيمة هذه المساهمة) بشئ أو آخر لقد كان وردزورث وتنسون كفؤين ، بالتأكيد ، لبعض جوانب على الأقل من عقل عصرهما . وكان بوسع معاصريهما الأكثر ذكاء إن يقرءوهما باحترام للذات جاد . ولكن على حين أن عقل الإنسان قد تغير ، ظل النظم واقفا فى مكانه . وغالبية شعرائنا لا تستطيع أن تؤثر فينا إلا كـ « حديقة منظومات للأطفال » وتفاهة ثقيلة ، وليس لديها ما تقوله للعقل الراشد المعقد المتحضر ، وهى على غير ذكر من مآسيه ونشواته . وإلى هذا العقل المتمدين ، يتوسل مستر باوند . وأنا ألح على هذا ، لأنه قد

يلوح ظاهريا أشبه بعالم آثار . ونستطيع أن نؤكد واثقين أن الشاعر ينبغى أن يكون على درجة عالية من التعليم ، وأن لب تعليمه ينبغى أن يكون تعليما فى الشعر . إن قسما كبيرا من « إلهام » أى شاعر لابد أن يأتى من قراءاته ومن معرفته بالتاريخ . وأنا أعنى التاريخ بمعناه الواسع : أى غرس للحاسة التاريخية ، وإدراك لوضعنا من حيث نسبته إلى الماضى ، وخاصة علاقة الشاعر بشعراء الماضى . إن معرفة مستر باوند الواسعة بالأدب شئ مهم ، وهواه الخاص للبروفنسالية ومعرفته الدقيقة بها شئ آخر . إن ما يهم ليس ببساطة أنه - بالبصيرة والجهد - قد توصل إلى روح البروفنسالية ، أو الصينية ، أو الأنجلو - سكسونية ، حسب الحالة ، وإنما أنه قد صنع قطعا مقتدرة ، بعضها ترجمة والبعض الآخر إعادة خلق ، بإدراكه العلاقة بين هذه الفترات واللغات والحاضر ، وما لديها مما نرغب نحن فيه . وهذا الإدراك العلاقة يتضمن نظرة منظمة إلى مجرى الشعر الأوربى بأكمله ، منذ هوميروس . وهو أيضا - وسأصل إلى هذا فورا - ذو ملكة خاصة به يستدعى بها الماضى إلى الحياة . ولكن لوذعيته عموما هى حصوله على التعليم الذى يخلق بكل كاتب للنظم أن يجاهد فى سبيله . إن الشاعر غير المتعلم ، ينبوع الالهام الصافى ، قد ينتج عملا ذا امتياز ، والأقرب إلى الاحتمال أن يبدد قواه ، وأن يؤدى من جديد على نحو سيء ماسبق أداؤه على نحو طيب . ومستر باوند ، فى هذا الصدد « حديث » دائما فهو لا يكرر قط .

وستكون النقطة التى أرغب فى إبرازها هى كما يلى : إن لوذعية باوند ، واهتمامه بالماضى ، واهتمامه بالحاضر ، أمور لا تنفصل ؛ وإن تنوع عمله ذو وحدة وراءه . إن قصائده عن الآداب المعاصرة moeurs contemporaines تنتمى إلى نفس العمل opus الكلى الذى تنتمى إليه قصائده من نوع الكانزونى البروفنسالى .

وتكنيكيا ، ثمة هذا على نحو منفصل : إن دراسات مستر باوند لتاريخ البحور قد مكنته من أن يقوم بتجارب أكثر وأن يقدم تنوعا لأشكال النظم الجديدة أكبر مما قدمه أى شاعر آخر بقيد الحياة . إن شعره الحر vers libre هو أحيانا تنمية لنظم ييتس وأحيانا تنمية لنظم براوننج ، ولكنه ما كان ليكون ماهو عليه دون دراسته الطويلة المنتبهة للبروفنسالية والإيطالية الباكرة .

إن الطرق التى قد يجعل بها الشاعر الماضى يؤثر فى الحاضر يمكن إن تختلف على نحو بالغ الاتساع . فقد تكون الطريقة هى ، ببساطة ، مواصلة وتنمية للموروث ، وعى أكثر مما هى استخدام شعورى . وباوند يستخدم الماضى على نحو عام وخاص

معا ، ولكن لما كان الموروث الموجود فى النظم الانجليزى قليلا إلى هذا الحد (وكما ألمحت ، يمكن أن يقال إن باوند يستمد من براوننج وييتس) فإن استخدامه الخاص أوضح . وهو حساس ، على نحو غير عادى ، فى التذوق ، حساس لدرجة أن انفعالات المنبه الأدبى تجنح إلى أن تندمج فى انفعالات الواقعة .

وفى حالته ، ليس هذا تخفيفا ، وإنما هو تعزيز . وتعبر قصيدة « قرب بريجور » عن موقف رجل وامرأة ، وهى أيضا تذوق لزمن بعينه ، مع كثير من المعرفة التاريخية والجغرافية . وعرضا تشتمل على ترجمة لنصف دزينة أبيات من دانتى ·

من المؤكد أنى رأيت ، ومازال أمام عينى

يمر ذلك الجذع الذى لا رأس له ، يحمل النور

رأسه المتأرجحة ، يمسك بها الشعر الميت ..

وإن العناصر لمندمجة على نحو مثالى . إن آخر جزء من القصيدة فى مثل حداثة هنرى جيمز . وحدة العنصر المتذوق ، تذوق أمكنة وأزمنة بعينها ، وأبيات وكلمات بعينها ، هذه الحدة تدفع بالتذوق ، وتضيف إلى التأثير ، بما هو خليق ألا يكون – لدى أى شاعر آخر – سوى نقد أدبى .

ويزداد هذا التأثير تفردا بسبب كونه متعمدا . إن جيمز جويس – وهو فنان أدبى آخر واسع العلم – يستخدم الإلماعات فجأة ، وبسرعة كبيرة . وجزء من تأثيره هو مدى المشاهد الرحيبة التى يفتحها للخيال بأخف لمسة . وملحمة باوند الحديثة التى لم تكتمل ، وقد ظهرت ثلاثة أناشيد منها فى الطبعة الأمريكية لديوان Lustra ، تتقدم من طريق منهج بالغ الاختلاف عن منهج جويس فى « يوليسيز » . إنها ، من حيث المنهج ، خليط من قراءات مستر باوند فى عدة لغات ، يسحب شذرة منها فى أثر أخرى إلى النور ، ويجلوها جمال عبارته . إن Home to sweet rest , and to the waves waves deep laughter تعود بالمرء إلى كاتولوس . أو نكرى حادة للسفر

It juts into the sky , Gordon that is ,

Like a thin spire . Blue night pulled down about it

Like tent - flaps or sails close close- hauled . When I was there ,

La Noche de san Juan , a score of players

Were walking about the streets in masquerade ,

Pike - staves and paper helmets ...

ولكن مامن استمرار فى الظاهر ومع ذلك فإن للشئ – بعد أن يكون المرء قد رآه مرة أو مرتين – اتساقا إيجابيا . إنه ترجمة ذاتية موضوعية ومتكتمة .

والحق ان مستر باوند شاعر متكتم .

And would meet kindred even as I am ,

مكفنا بالجسد ، حاملا السر

إنه يصر، بصوت عالٍ بما فيه الكفاية ، على أصول يؤمن بها . ولكن لا يمكن اتهامه بأنه يستغل نفسه . ومهما يكن من أمر ، فمن الممكن أن نتتبع نضجا مؤكدا بين ديوانى Personae (أقنعـــة) و Lustra . وفـى منتــصف الطريق بين هذين المجلدين ، يأتى ديوان ردود Ripostes . إن ردود Ripostes ، الأخف وزنا ظاهريا من أقنعة Pirsonae أو « تمجيـدات » ، هو فى الحقيقة أكثر جوهرية منهما . إن قصيدة « العودة » تقدم تكنيكى ، وقصيدة « الصورة » أو uiesQ تنم على كسب من حيث التركيز . قد يلوح أن الشعور فقد جدته ، ولكن من المؤكد إنه كسب من حيث الانضباط . ويلوح لى إن « كاثاى » تتقدم إلى مسافة أبعد . إن العمل البروفنسالى الباكر – بكل جماله – يعتمد قليلا (بالمقارنة بـ « كاثاى ») على السحر العارض للحماسة لديكور décor بعينه . ولم يكن المؤلف قد نجح كلية فى تقييم المادة منفصلة عن جانبيتها له . و « كاثاى » عمل موضوعى على نحو مطلق . فهو لا يعتمد على شئ سوى قيمته الخاصة . ها هنا وفى قصيدة « عابر السبيل » ينم مستر باوند على عبقرية نضجت . لقد اكتسب القدرة على رصد وجدان ، مستخدما الصور بمزيد من الصرامة ، وذلك فقط من أجل مساهمتها فى التأثير الكلى . ومن المحقق أنه ما من شئ يمكن أن يكون أقــل دينا لســحر الأماكن الغريبة من « نبالة شو » أو « زوجة تاجر النهر » .

ثمة عدد من القصائد فى ديوان Lustra وتالية لـ Lustra * ، يحتمل أن يكون المعجبون بها أقل عددا من المعجبين بأيٍ من قصائده التى ذكرناها . وثمة الـ « تحيات » ، وثمة القطع الإبجرامية ، وثمة عدة دراسات أطول لآداب السلوك المعاصرة . إن مسألة رأى المرء فى الـ « تحيات » ، وقصيدة Commission ، هى مسألة رأى المرء فيما تقولانه – ولكنهما أيضا ينبغى أن ينظر إليهما من حيث علاقتهما بكل شئ آخر ' –

ربيع محير ، وقرب الأوفزيرى

أو

لمدة لحظة اتكأت على

كعصفور كانت الريح تدفع به إلى جدار

فى نفس الديوان .

أما عن الإبجرامات ، فالمسألة هى ما إذا كان المرء يستمع بإبجرامات مارتيال أو كاتولوس . إن باوند بموهبته - وهى لاتينية بالتأكيد وليست يونانية - قد أدى شيئا مشابها جدا فى الانجليزية . وفى قصيدة « أمور معاصرة contemporanea الأطول ، يحتمل أن تجد غالبية القراء علامات جفاف . ولست أظن أن هذا صواب ، ولكنى لست على ثقة من أنه قد كان هناك - فى بعض الأمثلة - وعى ذاتى دفع إلى تحفظ - مع back - rush من العدوانية . إن « عدوانى » هو - فيما أظن - ما سيقوله أغلب الناس عن قصائد « صور زائفة » و « النظام الاجتماعى » أو حتى عن قصيدة « راقصة الكاباريه » الجديرة بالاعجاب . فالمسألة هى ببساطة ماسيفعله مستر باوند بالهجاء الساخر ، وإنى لأعتبر بعضا من هذه القصائد الحديثة انتقالية . وفى أثنتين على الأقل من القصائد المنشورة حديثا فى الـ « لتل رفيو » (المجلة الصغيرة) ثمة تقدم كبير - من حيث الهدوء والوضوح والشفافية - فى Ritratto, I Vecchii . ولنا أن نتوقع من هذه الصور التخطيطية لأداب السلوك أن تضرب بجذورها على نحو أعمق ، وتغدو دراسات للخلق . إن مستر باوند فى وسط عملية توليف قناع Persona جديد لنفسه . وهذا بالغ الصعوبة . ولن يزيد من مبيعات كتبه . ومع ذلك فهو الشئ الجدير بأن يعمل . وهو - هذه القدرة على عمر من التجربة والتغير - مايعزل مستر باوند عزلا كاملا عن سائر معاصريه . إنه علامة إخلاصه ونزاهته وتكريسه ذاته للكتابة الجيدة ولئن لم يكن على وجه الدقة نتيجة للوذعيته ، إنه نتيجة لنفس حب الاستطلاع ، ونفس الهوى الذى حرك دراساته .

من « اتجاهات حديثة فى الشعر » (١٩٢٠)

(من مقـالة نشــرت فى مجلة «شاما» ، أورور ، أدچار ، الهند ، السنة ١ ، العدد ١ ، أبريل ١٩٢٠) .

عند الإجابة عن هذه الأسئلة من المفيد لا أن نقارن الشعر بالعلم ، وإنما أن ننطلق من نظرة مؤداها أن الشعر إنما هو علم .

من « كتب وكتاب »

تناقض السيد إليوت (١٩٢٢)

(من رسالة إلى المحرر نشرت فى صحيفة « ليـڤربول ديلى پوست آندميركورى » ٣٠ نوفمبر ١٩٢٢) .

إلى رئيس تحرير صحيفة « ذا پوست آندمير كورى »

سيدى – وجه انتباهى إلى فقرتين عنى فى عدد « ليڤرپول پوست » الصادر فى العاشر من هذا الشهر . وتشتمل هاتان الفقرتان على عدد من التقريرات غير الصادقة .

من « مصيبون فى كل النقاط » (١٩٢٣)

(من رسالة إلى محرر صحيفة « ذا ديلى ميل » (البريد اليومى) ٨ يناير ١٩٢٣) .

أكتب لكى أعبر عن موافقتى القلبية على اتجاهكم إزاء كل القضايا العامة ذات الأهمية الراهنة ، تقريبا .

من (رسالة) (١٩٢٣)

(من رسالة إلى المحــرر نشـــرت فى « ذا جــلوب آندكو مرشيال آدڤر تـايزر – نيويورك ١٧ أبريل ١٩٢٣) .

سيدى - تلقيت قصاصة من عددكم الصادر فى ٦ مارس توردون فيه من صحيفة « شيكاغو نيوز » بعض تقريرات عنى .

من (رسالة إلى فورد مادوكس فورد) (١٩٢٤)

(من رسالة إلى محرر «ذا ترانس أتلانتك رفيو» باريس ، يناير ١٩٢٤)

لقد ظللت دائما أومن بما يلوح أنه واحد من عقائدكم الكبرى إن معايير الأدب ينبغى أن تكون دولية . وأنا شخصيا ، كما تعرفون ، تورى من الطراز القديم . وإلى هذا الحد فنحن متفقان .

إن العصر الحاضر - وهو عصر غبى على نحو فريد - هو عصر قومية خاطئة ، ودولية تعادلها خطأ وتكلفا . وأنا نصير للإمبراطوريات ، خاصة الإمبراطورية النمساوية - المجرية .

ولكن كلما زاد الاتصال ، والتبادل الحر ، بين العدد الصغير من الناس الأذكياء فى كل جنس أو أمة ، زاد احتمال المساهمة العامة فيما ندعوه الأدب .

وفى إنجلترا لا يلوح أن ثمة أى كتاب شبان وهذه إحدى مزايا العيش فى انجلترا : فإن المرء يظل دائما كاتبا شابا جدا .

إن الأدب الجيد إنما نتيجة بضع أناس متفرقين فى أركان اتفاقية ، وليست فائدة المجلة هى قسر الموهبة ، وإنما خلق جو موات .

وفى مجلة «ذاكريتريون» (المعيار) حاولنا ألا نقيم تفرقة فى صالح الشباب ولا الشيوخ ، وإنما نعثر على العمل الجيد الذى إما أنه لا يستطيع أن يظهر فى مكان آخر البتة ، أو لن يظهر فى مكان آخر بطريقة تبرز مزاياه .

من « كلمة عن الشعر والاعتقاد » (١٩٢٧)

(من مقالة نشرت فى مجلة «ذى إنمى» (العدو) المجلد ١ - يناير ١٩٢٧)

وقد اتفقنا - فيما أعتقد - على نقطة واحدة · هى أنه فى تاريخ الأدب فإن الشعور والوجدان قد تغيرا - وتناقصا فى أوقات معينة - من جراء أى شئ كان يعد حتميا آنذاك أن يعتبر حقيقيا أو صادقا .

البرلمان وكتاب الصلاة الجديد(١٩٢٨)

(من رسالة إلى المحرر نشرت فى مجلة « ذا نيو أدلفى » لندن ، السنة ١ ، العدد ٤ ، يونيه ١٩٢٨)

بديهى أنه من الشائق أن يسمع المرء أن لورد هيوسيل أنجلو - كاثوليكى إذ أنى لم أكن على ذكر من هذه الحقيقة .

من « الأدب المعاصر : هل الواقعية الحديثة صراحة أم قذارة ؟ » (١٩٢٩)

(من رسالة إلى المحرر نشرت فى مجلة فورام (الساحة) نيويورك ، ن . ى ، فبراير ١٩٢٩)

على قدر مايخص الأمر عملى الخاص ، قد تصادف أنى لا أميل إلى تلك الطرق التى يستخدمها مستر جويس أو مستر لورنس ، ولكنى أعتبر ذلك مجرد مسألة طريقة ، بحيث أنها مجرد مصادفة هينة الشأن كون جويس ولورنس قد فرضت على أعمالهما الرقابة ، بينما لم تفرض على أعمالى . إن عددا معينا من الكتب (ليست لجويس أو لورنس) يُخرج مما أسف له ، ولكن من الخير أن ندعها تتداول وتغرق تحت وطأة ثقلها الخاص .

من (من ابن سابق مبرز لسان لوى) (١٩٣٠)

(من رسالة إلى م . و . تشايلدز نشرت فى سان لوى بوست دسباتش ٥ أكتوبر ١٩٣٠ . وردت فى كتاب ف . و ماثيسين ما حققه ت . س . إليوت) .

إنى أشعر بأن ثمة شيئا يتمتع به من يكون قد قضى طفولته قرب النهر الكبير ، ولا يمكن توصيله لمن لم يفعل . لقد كان أهلى ، بطبيعة الحال ، من أهل الشمال ونيو إنجلند ، وقد قضيت ، بطبيعة الحال ، سنوات كثيرة خارج أمريكا كلية ، ولكن ميسورى والمسيسبى قد خلفا فىّ انطباعا أعمق مما خلفه أى جزء آخر من العالم .

من « مراسلات »

الكلاسيكية والرومانتيكية (١٩٣١)

(من رسالة إلى رئيس التحرير نشرت في مجلة « ذا دبلن رڤيو » (مجلة دبلن) أبريل ، مايو ، يونيه ١٩٣١ ، لندن)

سيدى – قرأت باهتمام كبير المراسلات بين السيد ماريتان والسيد بلچيون في عددكم الصادر في شهر يناير

من « كتاب الرسائل الانجليز » (١٩٣٣)

(من مقالة نشرت في ييل ديلي نيوز (أنباء ييل اليومية) ٢٤ فبراير ١٩٣٣ وهي أصلا محاضرة ، لم تنشر حتى الآن ، ألقيت في مؤسسة لامونت التذكارية بقاعة سبراج ، جامعة ييل ، في ٢٣ فبراير ١٩٣٣)

هذا يحدثني عما ظللت أرمي إليه منذ زمن بعيد في كتابتي الشعر · أن أكتب شعرا يكون ، أساسا ، شعرا ، دون شئ شاعرى يحيط به ، شعرا يقف عاريا بعظامه المجردة ، أو شعرا هو من الشفافية إلى الحد الذى لا نرى معه الشعر ، وإنما ما أريد لنا أن نراه من خلال الشعر ، شعرا هو من الشفافية إلى الحد الذى نكون معه ، عند قراءته ، واعين بما تومئ إليه القصيدة ، لا بالشعر · يلوح لى إن هذا هو الأمر الجدير بأن نحاوله : أن نصل إلى ماوراء الشعر ، كما كان بتهوڤن يناضل ، في أعماله الأخيرة ، لكى يصل إلى ماوراء الموسيقى . ربما كنا لا ننجح (في ذلك) قط ، ولكن هذا هو معنى كلمات لورنس عندى : إنها تعبر لى عما أظن أن الأربعين أو الخمسين بيتا الأصيلة التى كتبتها تجاهد من أجل بلوغه .

من « خطبة يلقيها ت . س . إليوت دفعة ١٩٠٦

على فصل ١٩٣٣ فى ١٧ يونيه ١٩٣٣)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ملتون جراد يوت بولتان » ، ملتون ماسا شوستس ، السنة ٣ ، العدد ٩ ، نوفمبر ١٩٣٣)

وثالث شئ تعلمته هو هذا : لا تعجب بالنجاح أو ترغب فيه . اعجب وارغب فى الصفات معنوية وعقلية ، التى تصنع النجاح .

من (رسائل مسز جاسكل وتشارلز إليوت نورتون) (١٩٣٣)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذا نيو إنجلند كوارتر لى » (فصيلة نيو إنجلند الجديدة) ، برنزويك ، مين ، السنة ٦ ، العدد ٣ (سبتمبر ١٩٣٣)

رسائل مسز جاسكل وتشارلز إليوت نورتون ١٨٥٥ – ١٨٦٥ حررتها مع مقدمة : چين وايت هيل (لندن : مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٣٢) عدد الصفحات ٣٢ + ١٣١ . الثمن ثلاثة دولارات ونصف .

هذا كتاب عن مسز جاسكل إنها لم تكن چورچ صاند

من « الحيرة الحديثة » (١٩٣٣)

(من مقالة نشرت فى مجلة ذاكر ستيان رجيستار (السجل المسيحى) ١٩ أكتوبر ١٩٣٣)

إن الإيمان بما فوق الطبيعة ليس ، ببساطة ، إيمانا بأنه بعد أن يعيش المرء حياة مادية ناجحة فاضلة هنا ، سيستمر فى الوجود فى أفضل بديل ممكن لهذا العالم ، أو أنه بعد أن يعيش حياة ملؤها الحرمان والعقبات هنا ، سيعوض بكل الأشياء الطيبة التى عاش من غيرها . وإنما هو إيمان بأن مافوق الطبيعة هو أعظم حقيقة هنا والآن .

من « الأدب والعالم الحديث » (١٩٣٥)

(من مقالة نشرت في مجلة أمريكان برفاسز (مقدمات أمريكية) مدينة أيوا ، أيوا نوفمبر ١٩٣٥)

قد ينسحق الإنسان تقريبا تحت وطأة الوعي المروع بانعزاله عن كل كائن إنساني آخر . وإني لأرثى له إذا وجد نفسه وحيدا مع نفسه وصغاره وعقمه ، وحيدا دون الله .

من « جماهير ، ومخرجون ، ومسرحيات ، وشعراء » (١٩٣٥)

(من مقالة نشرت في مجلة « نيو فيرس » (الشعر الجديد) العدد ١٨ ، ديسمبر ١٩٣٥)

إن المزية التي لا غنى عنها للمسرحية المنظومة هي أن تكون شائقة ، أن تشد الجمهور طيلة الوقت .

من (جلبرت تشسترتون) (١٩٣٦)

(من مقالة تأبين ، نشرت في مجلة « ذا تابلت » ٢٠ يونيه ١٩٣٦)

لم ألتق قط بجلبرت تشسترتون ، وكانت معرفتي به مقصورة على مراسلات رسمية قليلة في مناسبة أو مناسبتين .

من (الموروث وممارسة الشعر) (١٩٣٦)

(من محاضرة نشرت في مجلة « ذا سذرن رفيو » (المجلة الجنوبية) السنة ٢١ ، العدد ٤ ، خريف ١٩٨٥ ، وأعيد نشرها في كتاب « ت . س . إليوت : مقالات من مجلة سذرن رفيو » ، تحرير جيمز أولني ، مطبعة كلارندون : أكسفورد ، ١٩٨٨)

إن خير شعر بيرون ، على سبيل المثال ، مكتوب في شكل استقاه من الشعر الإيطالي في عصر النهضة .

ريمـا كنت لا أتـذوق تذوقا كامـلا أى شـعر أنجليزى تالٍ لصمو يل چونسون .

لم تكن فلسفة لوك غذاء بالغ الملائكية ، ولكنها كانت أنفع للقرن الثامن عشر من لا شئ على الأطلاق .

من (بول إلمرمور) (١٩٣٧)

إن مـور ، مـثل بابت ، يلـوح أنه ولد تقريبا فى حـالة تحرر من تحيـزات زمـانه ومكانه . إن كـثيراً من الناس يظهر أنهم يتقـدمون باطراح تحيـزات جيل ومـسلمـاته اللاعقلانية لا لشىء إلا ليكتسبوا تلك التى تنتمى إلى جيل تالٍ : بـ « مواكبة العصر » .

يلوح لى أن هذين الرجلين أحكم رجلين عرفتهما .

(عن إرفنج بابت وبول إلمرمـور . من مـقـالة نشـرت فى مـجلة برنسـتـون آلومنى ويكلى ٥ فبراير ١٩٣٧) .

من « الأسد والثعلب » (١٩٣٧)

(من مـقـالة نشـرت فى مـجلة تونتـيث سنشـرى قرس (شـعـر القـرن العشـرين) نوفمبر – ديسمبر ١٩٣٧ . أعيد طبـعها فى مـجلة شنانـدواه السنة ٤ ، العددان ٢ ، ٣ صيف – خريف ١٩٥٣) .

لا حـاجة بنا إلى أن نعتقد أن مكيافلى كان « مفكرا أيديولوجيا » من أيٍ من هذين النوعين . وأعتـقـد أنه كان – من بعض النواحى – أقرب إلى مستر لويس الذى يكتب عنه : رجل هـادئ ، مـحـايد ، لا يمكن قط أن تتغفله فكرة ، ولكنه خليق أن يكون أقرب إلى انعدام القاطعية فى الشئون الخاصة ، فريسـة للنشالين ، ومتلقى عدة عملات lead-en half - crown

إن الناس يغـضـبـون حين يجـدون أنك لسـت فى صـفـهم . وإذا لم تكن كـذلك ، فـإنهم يؤثرون لك أن تـسلم نفـسك لصـف الأعـداء : أمـا إذا أمكنك أن ترى مـزايا وأغـلاط الحـزبين اللذين لا تنتـمى إليـهمـا ، فإن ذلك أسوأ فى نظرهم . إن أى امرئ ليس متحمسا لثمار اللبرالية لابد ألا يـكون مـحـبوبا من غالبـية الأنجلو – سكـسون . وعلى قـدر مـا يمكـنـنى أن أرى ، فـإن مـسـتـر لويس يدافـع عن المراقب الواقـف على

مبعدة . وعرضا ألاحظ أن من المحتمل للمراقب الواقف على مبعدة أن يكون أى شئ إلا مراقبا خاليا من العاطفة . فمن المحتمل أن يعانى بحدة أكبر من أتباع الفعل الفورى المتنوعين . إن المراقبين الواقفين على مبعدة هم ، نظريا ، الفلاسفة والعلماء والفنانون والمسيحيون . ولكن أغلب الناس الذين يجهرون بأنهم يمثلون واحدة أو أخرى من هذه المقولات داخلون - إن قليلا أو كثيرا - فى سياسة مكانهم وزمانهم . وقد كانت الفلسفة مثار شك منذ زمن طويل ' وإن الطراز الذى يدعى أكثر دعاوى الحياد ذلاقة قد يكون أخطرها .

خمس نقاط عن الكتابة المسرحية (١٩٣٨)

(من رسالة إلى إزرا باوند ، نشرت فى تاونزمان يوليو ١٩٣٨

وأعيد نشرها فى كتاب كارول هـ . سميث « نظرية ت . س . إليوت الدرامية وممارسته » مطبعة جامعة برنستون ١٩٦٧) .

١ - عليك أن تظل مستولياً على انتباه الجمهور طوال الوقت .

٢ - فإذا فقدته ، فعليك أن تسترده بسرعة .

٣ - كل شئ عن الحبكة والشخصية وكل ما أشبه مما قاله أرسطو وغيره ثانوى بالقياس للسابق ذكره .

٤ - غير إنه إذا استطعت أن تظل مستوليا على انتباه الجمهور اللعين ، أمكنك أن تلعب أى حيل قردية تريدها حين لا يكون منتبها . وإن ما تفعله من وراء ظهر الجمهور - إذا جاز لنا أن نقول ذلك - هو ما يجعل مسرحيتك خالدة لفترة من الزمن .

وإذا حصل الجمهور على راقصته التى تخلع ثيابها قطعة قطعة فسيبلع الشعر .

٥ - إذا كتبت مسرحية نظما ، فينبغى أن يكون النظم وسيطا تنظر خلاله لا حلية جميلة تنظر إليها .

كتابات من

« ذانيو ستتشسمان آند نيشان »

(رجل الدولة والأمة فى ثوبها الجديد)

من « لاهوتى علمانى » (١٩٣٩)

(من مقالة نشرت فى « ذانيو ستتشسمان آند نيشان » (رجل الدولة والأمة فى ثوبها الجديد) ٩ ديسمبر ١٩٣٩)

هبوط الحمامة : تاريخ وجيز للروح القدس فى الكنيسة . تأليف تشارلز وليمز . الناشر : لونجمانز . الثمن ٧ شلنات و٦ بنسات .

ليس هذا الكتاب ، على وجه الدقة ، ما كان المرء يتوقع أن يكونه .

من « رسالة إلى المحررين » (١٩٤٢)

(من رسالة نشرت فى مجلة « پارتزان رڤيو » مارس / أبريل ١٩٤٢ ، وهى مؤرخة فى ٥ يناير ١٩٤٢)

إن المعايير الدينية والسياسية لا حاجة بها إلى أن تخلط بالمعايير الأدبية والفنية .

من « ت . س . إليوت عن الشعر فى زمن الحرب » (١٩٤٢)

(من مقالة نشرت فى مجلة «كومن سنس» (حسن الإدراك المشترك) السنة ١١ ، العدد ١٠ – أكتوبر ١٩٤٢) .

أنتجت مراحل الحرب اللاحقة بعض شعر أبقى قيمة : كشعر آيزاك روزنبرج ، وولفرد أوين ، وشعر سيجفريد ساسون الأكثر مرارة . كان هذا « شعر حرب » من حيث مادته : ولكن روحه كانت أقرب إلى الحزن والشفقة منها إلى المجد العسكرى .

من « الدور الاجتماعي للشاعر » (١٩٤٥)

(من محاضرة ألقاها بالفرنسية فى باريس فى ١١ مايو ١٩٤٥ . ونشرت فى مجلة «پويزى» Poésie (شعر) ٢٥ ، ولها ترجمة إنجليزية بقلم ج . دى بونوم من جمعية يسوع) .

عندى أن كلمة « شاعر » تعنى أى امرئ كتب قصيدة واحدة جيدة أو عدة قصائد جيدة .

من (رسالة إلى چون C . بوب) (٨ مارس ١٩٤٦)

(نشرت فى مجلة «أمريكان لترتشر» (الأدب الأمريكى) كونكورد ، ن . هـ . السنة ١٨ العدد ٤ ، يناير ١٩٤٧) .

قرأت الجريمة والعقاب والعبيط والاخوة كارمازوف ، فى ترجمة فرنسية خلال ذلك الشتاء . وكان لهذه الروايات الثلاث تأثير بالغ العمق فىّ ، وقد قرأتها جميعا قبل أن أنتهى من قصيدة بروفروك .

من « صحيفة ذا كاثوليك هيرا لد توجه نداء فى عيد الميلاد »

امنحوا العفو العام لكافة أسرى الحرب والسياسة (١٩٤٦)

(من كلمة نشرت فى صحيفة « ذا كاثوليك هيرالد » ، الجمعة ٢٠ ديسمبر ١٩٤٦)

لست أرى كيف يمكن لأى مسيحى أن يتردد فى مناصرة الدعوة إلى « العفو العام فى عيد الميلاد » .

مراسلات (١٩٤٧)

(نشرت بمجلة «سكروتنى» (التمحيص) السنة ١٥ ، العدد ١ (ديسمبر ١٩٤٧) .

إلى المحرر

سكروتنى

كمبردج

سيدى :

فى عدد سبتمبر الأخير من مجلتكم ، وقد تلقيته لتوى ، يرد مستر روناك بوترل على مستر ميسون ، الذى تقدم بما يلوح لمستر بوترل (ولا بد لى من أن أقول : ولى أيضا) بـ « ملاحظة بالغة الغرابة » مؤداها أن مستر بوترل قد كان يجدر به أن يلحق بقصيدته المسماة الحرية تكمن فى التكيف ملحوظة تقرر أن مؤلفها إما أن يكون قرأ لتل جدنج أو لم يقرأها . ويقول مستر بوترل : « الحق أن هذه الأبيات قد كتبت مسودتها فى خريف ١٩٤١ وأكملت بشكلها النهائى فى يونيو – يوليو ١٩٤٢ » .

وإنى لأود أن أنكر أن لتل جدنج كتبت فى القسم الأخير من ١٩٤٢ . وقد ظهرت لأول مرة فى ذا نيو إنجلش ويكلى (الأسبوعية الانجليزية الجديدة) فى أكتوبر ١٩٤٢ ، ولم أظهر مستر بوترل على القصيدة أو على أى جزء منها قبل نشرها . ومن المحقق أن مستر بوترل فى يونيو – يوليو ١٩٤٢ لم يكن قد قرأ أى أشعار لى من بعد ذا دراى سالفدجز . ولست أعتقد أنه قد كان بوسعه أن يرى ذا نيو إنجلش ويكلى (الأسبوعية الانجليزية الجديدة) فى أكتوبر من ذلك العام وأغلب الظن أنه لم يقرأ القصيدة إلى أن نشرتها منفصلة دار فيبر وفيبر . ومهما يكن من أمر ، فإنه ربما كان يجمل بى أن أضيف ملحوظة لقصيدة لتل جدنج تقول ما إذا كنت قد قرأت ، أو لم أقرأ ، مسودة لقصيدة الحرية تكمن فى التكيف قبل إنشاء قصيدتى .

وأنا ياسيدى

خادمكم المطيع

ت . س . إليوت

من « لامبث والتربية والتعليم » (١٩٤٩)

نقد التقرير

(من مقالة نشرت فى صحيفة « ذا جارديان » ١ يوليو ١٩٤٩)

إنــى أنتوى أن أفحص المواد ٢٧ – ٣٥ بما فى ذلك قرارات تقرير مؤتمر لامبث .

من « ت . س . إليوت يجيب عن أسئلة » (١٩٤٩)

(من مقابلة مع إليوت أجراها رانجى شاهانى ، ونشرت فى «جون أوف لندنز ويكلى» (أسبوعية جون اللندنى) ١٩ أغسطس ١٩٤٩)

أظن أن جمال الصوت لا يمكن أن يعزل .

عندى أن العنصر التعزيمى بالغ الأهمية .

من «رسالة من ت . س . إليوت» (الحاصل على وسام الجدارة) (١٩٤٩)

(من رسالة نشرت فى مجلة «ناين» السنة ١ ، العدد ١ أكتوبر ١٩٤٩) .

عزيزى بيتر رسل

طلبت منى « رسالة » للعدد الأول من مجلة « ناين » (تسعة) . و« الرسالة » يعنى عادة – على ما أظن – كلمة مباركة شاملة ، إلى جانب تأكيد عام أو أكثر يمثل حكمة الكاتب ، أو إن لم يكن حكمته فعلى الأقل بعض ما يتفرد به شخصيا من فكر أو عبارة .

من « تعليقات على مسرحية ت . س . إليوت الجديدة « حفل الكوكتيل »

(١٩٤٩)

ت . س . إليوت وإيان هاملتن

المؤلف يشرح

(من مقابلة نشرت في مجلة «ورلد رفيو» (مجلة العالم) لندن ، السلسلة الجديدة ، رقم ٩ ، نوفمبر ١٩٤٩) .

لست أود لأي امرئ يشهد مسرحية من مسرحياتي أن يشعر أنه مرتاح تماما . أليس من الملائم للناس أن يشعروا بالحيرة ؟

ينبغي أن يكون كل شئ تجربة إلى الحد الذي لا يكون معه تكرارا لما أداه المرء من قبل ، وأن يوحي للمرء بما يجمل به أن يحاوله ، وما يجمل به أن يتجنبه ، في المستقبل .

يلوح لي أنه يجمل بنا أن نتحول عن مسرح الأفكار إلى مسرح الشخصية . إن المسرحية الشعرية الأساسية ينبغي أن تكون مصنوعة من كائنات إنسانية ، أكثر منها من أفكار وليست مهمة الكاتب المسرحي هي أن ينتج شخصية محللة ، وإنما مهمة الجمهور هي أن يحلل الشخصية .

أريد أن أقترح عليكم تدريبا مفيدا . تصوروا أنكم رأيتم لتوكم عرضا لمسرحية هملت لأول مرة ، وحاولوا أن تضعوا أربعة عشر سؤالا تطرحونها على شكسبير كيما يجيب عليها ، وتكون موازية لهذه الأسئلة الأربع عشرة ثم انظروا ما إذا لم يكن من الخير أن شكسبير لم يجب قط عن هذه الأسئلة ، أو أن الإجابات لم تصلنا .

من « رسالة من ت . س . إليوت » (وسام الجدارة) (١٩٥٠)

(من رسالة نشرت في مجلة «كاتا كوم» لندن ، السلسلة الجديدة ، السنة ١ العدد ١ صيف ١٩٥٠)

كان لمجلة ذاكرايتريون (المعيار) ، فى أزهى أيامها ، حوالى ٨٠٠ اشتراكا . وفيما عدا المكتبات والكليات فى اليابان والهند ومصر وأمريكا الجنوبية والولايات المتحدة ، وبعض المكتبات فى الوطن ، ومشتركين أفراد غير معروفين من أماكن غير معروفة ، كان من المثير للدهشة أن ترى : كم هى قليلة أسماء من كان يعرفهم المحرر ، من بين الواردين فى قائمته .

من « كلمة عن جيمز ثيربر » (١٩٥١)

(من كلمة نشرت فى «تايم» ، ٩ يوليو ١٩٥١)

إنه شكل من الفكاهة هو أيضا طريقة لقول شئ جاد . ثمة نقد للحياة فى أعماقه .

الوحدة الأوربية (١٩٥١)

(نشرت فى مجلة «ذا فرنتير» (الحد) يناير ١٩٥٢) .

ومن ناحية أخرى فإنى أفرق تفرقة حادة بين ميدان الفعل الذى نحن - كما أفهم من مصطلحات الإشارة - معنيون به ، وميدان الفعل السياسى . إن الهم الأول للزعماء السياسيين يجب أن يكون المستقبل القريب . وينبغى أن يبدوا احتراما للشعور الشعبى ، وأن يخضعوا للظروف ، ويستفيدوا من الذرائع ولابد ، فى كثير من الأحيان ، من أن تتخذ قراراتهم على ضوء اعتبارات يظل أغلبنا جاهلا بها . وهى تتخذ صورة اتفاقيات وخطط لاسبيل للحكم عليها إلا للخبراء وبنتائجها . على السياسيين أن يتوسلوا إلى الاهتمامات الظاهرة والملحة . وكثيرا ما يتوسلون إلى الرغبة فى تجنب عثار الحظ أكثر مما يتوسلون إلى حماس لهدف أبعد .

إن من هم مهتمون بالوحدة الثقافية لأوربا لا يرمون إلى الرجوع إلى مرحلة أسبق من مراحل المجتمع ، قبل ظهور الأمم - أو إلى استنقاذ الأمبراطورية الرومانية المقدسة . ولاهم يرمون إلى توليف وحدة جديدة بانشقاق كامل على الماضى والحاضر . وإنما الأحرى أنهم يرغبون فى أن يجلبوا إلى النور ، وأن يوضحوا لأعين مزيد ومزيد من الناس ، مانرثه ونشترك فيه · الثقافة التى ما زلنا نتقاسمها .

وإنه لمن اللازم أن نميز بوضوح بين مهمتنا ومهمة السياسيين ورؤساء وممثلى الحكومات ، وإلا خاطرنا بفقدان مثلنا العليا الخاصة . إن نضالنا إنما هو نضال طويل الأجل نحو هدف بعيد لا يمكن - ولا ينبغى - أن يكون مرئيا أوضح مما ينبغى .

ومع ذلك فإن عملنا معنى – إذا جاز القول – بغرس التربة التى لابد للأفكار السياسية للمستقبل من أن تنمو منها . كيف نغذى ونحافظ على الحياة الروحية لأوربا ، وكيف نغرس فى كل إقليم ، وبين المنتمين إلى كل جنس ولغة ، الاحساس بالرسالة من حيث علاقة بعضهم ببعض . بحيث أن مجد كل شعب ينبغى أن يقاس لا بسلطته وثروته المادية وإنما بمساهمته فى الرخاء الروحى لجميع الشعوب الأخرى . إننا لا نرمى إلى إغراء الناس بأن يقبلوا سياسة ، أو أن يزجوا ولاء شفويا لعقيدة لفظية متقاصحة ، وإنما إلى إيقاظ وعيهم وضمائرهم .

من « خار يبديز وسكيلا » Charybde et Scylla (١٩٥٢)

(من حديث ألقاه بالفرنسية فى ٢٥ مارس ١٩٥٢ ونشر فى Annales du Centre Universitaire Méditerranéen « حوليات المركز الجامعى المتوسط » (نيس ، ٥ ، ١٩٥١ – ١٩٥٢) .

اخترت هذا المثل لأنى أظن أن كلمة crépuscule تمثل نفس الصعوبات التى تمثلها كلمة dusk .

من « حديث إلى أعضاء مكتبة لندن » (١٩٥٢)

(من حديث إلى أعضاء مكتبة لندن ٢٢ يوليو ١٩٥٢ . نشر فى مجلة «بوك كولكتور» (مقتنى الكتب) خريف ١٩٥٢) .

كنت أحتاج إلى مراجعة الأعمال الكبرى وأعمال الدرس العلمى . وكانت هناك (مكتبة) المتحف البريطانى : ولكنى لم أكن أجد فراغا إلا فى أصائل السبت – ثلاثة أصائل سبت من بين أربعة ، لأن الرابع – فى إحدى فترات حياتى المتواضعة كمصرفى – كنت أقضيه فى كورنهيل أعالج عملية غامضة تدعى « المقاصة » . ولست جاحدا لجميل المتحف البريطانى . بيد أنى عندما كنت أستقر هناك بعد الغداء فى يوم السبت ، كان يحدث فى أغلب الأحيان ، أنى لا أكاد أفتح المجلد الأساسى الذى ظللت أنتظره ، حتى يرن التحذير المألوف الذى يراسل عبارة «أسرعوا من فضلكم فقد آن الأوان » . وعند هذه الوصلة ، كانت مكتبة لندن هى التى جعلت اشتغالى بالصحافة الأدبية أمرا ممكنا . فقد كنت أذهب إليها على

راحتى ، بعد الغداء فى يوم السبت ، وأنقب فى أكوام كتبها ، وأخرج بتسعة أو عشرة مجلدات آخذها إلى البيت معى . وبدون مكتبة لندن ما كان يمكن لكثير من مقالاتى الباكرة أن تكتب .

من « بعض أفكار عن بريل » (١٩٥٢)

(من مقالة نشرت فى مجلة « بوكس » (الكتب) صحيفة رابطة الكتاب القومى ، لندن ، ٢٧٢ (سبتمبر ١٩٥٢) .

إن الشعر يراد به أن يُسمع و أن يُقرأ : وهذا يصدق حتى على الشعر المسرحى .

من « نشر الشعر » (١٩٥٢)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذا بوك سللر » (بائع الكتب) لندن ، ٢٤٥٠ (٦ ديسمبر ١٩٥٢) .

لقد كان الشعر الإنجليزى واحدا من أمجاد وربما كان المجد الرئيس لأدبنا فى الماضى .

من « الناقد الشكسبيرى المثالى » (١٩٥٣)

(من مقالة نشرت فى « ذا شكسبير نيوزلتر » نوفمبر ١٩٥٣)

ومثل هذا الفهم يتطلب درسا وخيالا على السواء .

من « ت . س . إليوت يتحدث عن نفسه وعن الدافع إلى الخلق » (١٩٥٣)

(من مقابلة أجراها معه جون ليمان فى «نيويورك تايمز بوك رفيو» ٢٩ نوفمبر ١٩٥٣) .

أذكر أنى شعرت مرة أخرى بأنى قد نضبت وذلك قبل أن أكلف بكتابة «الصخرة» بالضبط .

كان على أن أكتبها - فقد كان أمامى تاريخ نهائى - وبدأ العمل فيها يجعلنى أحب كتابة الدراما وأفضى مباشرة إلى مسرحية جريمة قتل فى الكاتدرائية . كان ذلك شعرا دراميا ، بطبيعة الحال ، وقد خلت أن الشعر الخالص غير المطبق قد أصبح جزءا من الماضى بالنسبة لى ، إلى أن حدث شئ غريب . فقد كان ثمة أبيات وشذرات استغنى عنها أثناء إخراج مسرحية جريمة قتل فى الكاتدرائية . كان المخرج قد قال لى : « إنى لا أستطيع أن أضعها على خشبة المسرح » . وفى اتضاع امتثلت لحكمه . ومهما يكن من أمر ، فقد ظلت هذه الشذرات فى عقلى ، وتدريجيا بدأت أرى قصيدة تتكون من حولها : وفى نهاية المطاف خرجت على شكل قصيدة « بيرنت نورتون » .

وحتى قصيدة « بيرنت نورتون » كانت خليقة أن تظل منفصلة لولا الحرب ، لأنى غدوت شديد الانغماس فى مشكلات الكتابة للمسرح ، وكنت خليقا أن أتقدم مباشرة من مسرحية اجتماع شمل الأسرة إلى مسرحية أخرى . وقضت الحرب على ذلك الاهتمام لفترة من الزمن : أتتذكر كيف تغيرت ظروف حياتنا ، وكيف ارتددنا إلى أنفسنا فى الأيام الأولى منها ؟ كانت قصيدة « إيست كوكر » ثمرة ذلك - ولم أبدأ فى رؤية الرباعيات على شكل مجموعة من أربع قصائد إلا وأنا أكتب « إيست كوكر » .

من (ولاس ستفنز) (١٩٥٤)

(من مقالة نشرت فى مجلة «ذاترنتى رفيو» (مجلة الثالوث) السنة ٨ ، العدد ٢ ، مايو ١٩٥٤) .

أكتب هذا لا باعتبارى معجبا فحسب ، وإنما باعتبارى صاحب مسئولية خاصة كمدير للدار التى تنشر أعمال ولاس ستفنز فى انجلترا . لست أتباهى بذلك : وإنما أنا فى الحقيقة أقرب إلى الخجل لأن ستفنز لم ينشر له شئ فى لندن قبل ذلك كنت أظن أن من المسلمات أن دارا أخرى قد نشرت أعماله ، وأتعجب من انعدام كفاءتها إذ لا تبذل مجهودا فى إذاعة هذه الحقيقة . وكان أحد زملائى من مديرى الدار هو أول من وجه انتباهى إلى الحقيقة الماثلة فى أن ستفنز ، رغم أن اسمه وبعض قصائده كانت معروفة جيدا للنخبة التى تعرف حقيقة ، ليست له كتب (هنا) . والآن بدأ صيته ينتشر بين من لا يعرفون . وليس ثمة تحية لعملى تسرنى أكثر من أن أجد أحدا يقول . « لم أكن أعرف أى شئ عن هذا الرجل ، ولكنى التقطت ديوانا له منذ أيام - ووجدت أنى أحببته ! » . لقد سمعت ذلك يقال فى الفترة الأخيرة عدة مرات عن كتاب ولاس ستفنز .

من « كلمة عن « بين قوسين » و« التحريم » (١٩٥٥)

(من مقالة نشرت فى مجلة « دوك ليڤز » ، پمبروك دوك ، ويلز ، السنة ٦ ، العدد ١٦ ، ربيع ١٩٥٥) .

إن كل مؤلف لأعمال من خلق الخيال يحاول أن يحدثنا عن العالم كما يراه .

من « محاورات جوردون كريج السقراطية » (١٩٥٥)

(من مقالة نشرت فى مجلة «دراما» (لندن) ، السلسلة الجديدة ، ٣٦ (ربيع ١٩٥٥) .

من بين محاورتي جوردون كريج المدرجتين فى كتاب « حول فن المسرح » ظهرت الأولى فى ١٩٠٥ ، بينما الثانية مؤرخة فى ١٩١٠ .

من « أ . ماكتايت كوفر ، والإعلان ، والذوق العام » (١٩٥٥)

(من حديث إذاعى فى « پانوراما » فى ١٩٥٥/١٠/٣ . نشر فى مجلة « چيرنال أوف ذى أدڤرتايزنج أسوسيشان » لندن ، السنة ٧ ، العدد ٤ ، نوفمبر ١٩٥٥) .

لقد جعل الناس يميلون إلى الفن الحديث دون أن يعرفوا تماماً ما الذى كان يفعله .

من « نداء إلى قرائنا » (١٩٥٧)

(من مقالة نشرت فى مجلة «س . ستفنز ماجازين» (مجلة القديس اسطفانوس) مارس - أبريل ١٩٥٧) .

ومهما يكن من أمر فإن مجلة الابرشية ، كما صنع الأب تشيتام هذه المجلة ، خلق شخصى جداً .

من « تحية لوندام لويس ١٨٨٤ - ١٩٥٧ » (١٩٥٧)

(من كلمة نشرت فى مجلة « سپكتروم » ، سانتا باربارا ، كاليفورنيا ، السنة ١ ، العدد ٢ (ربيع - صيف ١٩٥٧) .

إنما فنان عظيم وواحد من أنكى رجال جيلى قد توفى .

من « جون ديفدسن» (١٩٥٧)

(من حديث إذاعى نشر فى مجلة «ذا سلاتير رڤيو» السنة ٤ صيف ١٩٥٧)

من هؤلاء الرجال أخذت فكرة مؤداها أن بوسع المرء أن يكتب شعرا بانجليزية من النوع الذى يتكلمه . مصطلح لفظى عامى . لقد كان ثمة إيقاع منطوق فى بعض قصائدهم . والآن فإننى ، يقينا ، أكن لبعض قصائد ديفدسن الأخرى إعجابا كبيرا ، وأظن أنها جديرة أن تقرأ المرة تلو المرة . بيد أن قصيدة ثلاثون شلنا فى الأسبوع هى التى أحدثت فى تأثيرا مروعا .

(ثورنتون وايلدر) (١٩٥٧)

(من مقالة نشرت فى « داى زايت » Die Zeit ١٤ نوفمبر ١٩٥٧) .

وأخيرا يلوح لى أن نوع الديمقراطية التى يظهر أن السيد وايلدر يناصرها إنما هو نوع لم يتحقق بعد ، لحسن الحظ ، فى أى بلد من بلاد أوربا الغربية أو الولايات المتحدة الأمريكية ذاتها .

كذلك يجمل بالسيد وايلدر أن يعيد النظر فى لاهوته .

من « ت . س إليوت (الحائز على وسام الجدارة)

فى رسالة خاصة إلى بوكس آند آرت (الكتب والفن) (١٩٥٨)

(من رسالة نشرت فى « بوكس آند آرت » (الكتب والفن) السنة ١، العدد ٥ ، نوفمبر ١٩٥٨) .

(عن إزرا باوند) إنه شاعر عبقرى . لقد احتجز منذ ١٩٤٤ وهو الآن فى الثانية والسبعين .

من « ت . س . إليوت يتحدث عن شعره »(١٩٥٨)

(نشرت فى مجلة « كولومبيا يونيڤرستى فورام » ، نيويورك ، ن . ى ، خريف ١٩٥٨) .

ثمة أناس كثيرون فى أيامنا هذه يفهمون قصائدى خيرا منى وقد شرحوها لغيرهم من الناس ، وللعالم ، ولى .

من « التلفزيون ليس وبودا بما فيه الكفاية » (١٩٥٨)

(من مقالة نشرت فى « سيتى پرس » (صحافة المدينة) لندن ، ٢٨ نوفمبر ١٩٥٨) .

لست أوافق على القول بأن التلفزيون يتسم بحميمية وود فقدهما المسرح الحى . وإذا كان المسرح قد فقد ما كان يتسم به من حميمية وود ، فمتى فقدهما ؟

من « محادثة مع ت . س . إليوت » (١٩٥٨)

(من مقابلة مع إليوت عام ١٩٥٨ أجراها لزلى بول ونشرت فى مجلة كنيون رفيو (مجلة كنيون) السنة ٢٧ ، العدد ١ شتاء ١٩٦٤ - ١٩٦٥) .

إليوت : ربما وسعنى أن أعبر عن هذا بأنه ضرب من المفارقات : فكلما تأمل المرء مجتمعا طبقياً ذا طبقات ، تحرك المرء وجدانياً نحو اللاطبقية . وكلما تأمل المرء مجتمعا لا طبقيا فعليا موجودا - إذا كان ثمة أى شئ من هذا النوع - رأى أغلاطه وتحرك وجدانيا نحو تركيب طبقى . وفى هذه المسائل ، يقابل المرء بين شئ فعلى وملاحظ ، وفكرة أو مثل أعلى مفضل على الشئ الفعلى الذى يراه المرء - لأن كل مجتمع ، من حيث التطبيق ، بالغ النقص وكل مجتمع يرتكب مظالم من نوع أو آخر . بيد أنه يلوح لى من الأهم اليوم أن نناقش قضية الدفاع عن المجتمع الطبقى ، لأن الفكرة المقبولة عموما هى فكرة المساواة . وعندما يتأمل المرء المجتمع اللاطبقى ، حتى بقدر ما أومأ إلى ذاته فى الموقف الراهن للعالم - افتقاره إلى الامتياز ورده للكائنات البشرية إلى الجمهور ..

بول . وهذا الملل ، الفتور ، أيضا ..

إليوت : ذلك يأتي فيما بعد . وإنما الرد الذي تنبأ به أفلاطون ، الرد إلى جمهور على استعداد لأن يتحكم فيه ويعالجه ديكتاتور أو أقلية من الحكام . لدى ملاحظة هذه الأمور كلها يميل المرء وجدانيا إلى المجتمع الطبقي .

مقابلة مع ت . س . إليوت (١٩٥٩)

(نص المقابلة التي أجراها دونالد هول مع إليوت ، ونشرت في مجلة باريس رڤيو (مجلة باريس) باريس ، ربيع – صيف ١٩٥٩ . وأعيد نشرها في كتاب الكتاب يعملون ، السلسلة الثانية ، قدم لها ڤان ويك بروكس ، نيويورك ، مطبعة ڤايكنج ، ١٩٦٢) .

مجرى المقابلة : ربما أمكنني أن أبدأ من البداية . هل تتذكر الظروف التي بدأت تكتب فيها الشعر في سان لوى عندما كنت صبيا ؟

إليوت . بدأت – أظن حوالي سن الرابعة عشرة › وتحت إلهام ترجمة فتزجرالد لـ عمر الخيام – أكتب عددا من الرباعيات بالغة الكآبة والالحاد والقنوط ، بنفس الأسلوب ، ثم حجبتها لحسن الحظ كلية – كلية لدرجة أنه لم يعد لها وجود . ولم أطلع أى أحد عليها قط . وأول قصيدة أذعتها إنما هى قصيدة ظهرت لأول مرة فى مجلة سميث أكاديمى ركورد (سجل أكاديمية سميث) وقد كتبتها كتدريب وقدمتها لمدرس اللغة الانجليزية ، وكانت محاكاه لبن جونسون . وقد ظنها بالغة الجودة بالنسبة لصبى فى الخامسة عشرة أو السادسة عشرة .

ثم كتبت بضع قصائد فى هارڤرد ، ولكنها كفت لتؤهلنى كى أنتخب رئيسا لتحرير مجلة ذاها رڤرد أدڤوكيت (محامى هارڤرد) وهى وظيفة استمتعت بها . ثم حدثت لى انبثاقة أثناء سنواتى الأولى والأخيرة هناك ، وغدوت أكثر غزارة فى الانتاج تحت تأثير بودلير أولا ثم جول لا فورج بعد ذلك ، وقد اكتشفته – فيما أظن – فى أول سنة لى بهارڤرد .

مجرى المقابلة . هل عرفك أى شخص محدد بالشعراء الفرنسيين ؟ لم يكن ذلك الشخص هو إرڤنج بابت فيما أظن ؟

إليوت . كلا . لقد كان بابت آخر من يمكن أن يفعل ذلك ! والقصيدة الوحيدة التى كان يعجب بها بابت هى مرثية جراى . وهى قصيدة فاتنة ولكنى أظن أن هذا ينم على

حدود معينة من جانب بابت ، باركه الله . وقد أعلنت عن مصدرى فيما أظن . إنه كتاب آرثر سيمونز عن الشعر الفرنسي [1] ، الذى وقعت عليه فى اتحاد هارفرد . وفى تلك الأيام كان اتحاد هارفرد ملتقى أى طلاب جامعيين يؤثرون أن ينتموا إليه . وكانت لديهم مكتبة صغيرة لطيفة جدا ، كالمكتبات الموجودة فى كثير من بيوت هارفرد الآن . وقد أحببت المقتطفات التى أوردها ، وذهبت إلى مكتبة أجنبية فى مكان ما من مدينة بوسطن (وقد نسيت اسمها ولا أدرى هل مازالت موجودة) متخصصة فى الكتب الفرنسية والألمانية وغير ذلك من الكتب الأجنبية ، ووجدت فيها لافورج وشعراء آخرين . ولا أستطيع أن أتصور لماذا كانت تلك المكتبة تحتفظ بأعمال شعراء قلائل مثل لافورج بين مخزونها . والله هو الذى يعلم كم من الوقت قد ظلوا محتفظين بها ، أو ما إذا كان هناك أى طلب آخر عليها .

مجرى المقابلة : عندما كنت طالبا فى الجامعة ، هل كنت على ذكر من الحضور المهيمن لأى شعراء أكبر سنا ؟ فاليوم نجد أن الشاعر فى شبابه يكتب فى عصر إليوت وباوند وستفنز . هل تستطيع أن تتذكر إحساسك الخاص بالعصر الأدبى ؟ إنى أتساءل عما إذا لم يكن موقفك قد كان بالغ الاختلاف .

إليوت أظن أنها قد كانت ، بالأحرى ، ميزة · أعنى عدم وجود أى شعراء أحياء فى انجلترا أو أمريكا يهتم بهم المرء أى اهتمام خاص . ولست أدرى كيف كان الأمر خليقا أن يبدو ولكنى أظن أن من التشتيت المتعب أن تكون هناك كمية من ذوى الحضور المهيمن ، كما تسميه . ولحسن الحظ لم يكن بعضنا مشغولا ببعض .

مجرى المقابلة · أكنت على ذكر من أناس مثل هاردى أو روبنسن ؟

إليوت · كنت على ذكر طفيف من روبنسن لأنى قرأت مقالة عنه فى مجلة ذى أتلانتك منثلى (شهرية الأطلنطى) أوردت بعضا من قصائده ، ولم تكن من النوع الذى يلائمنى البتة . ولم يكن هاردى معروفا كشاعر فى ذلك الوقت . كنا نقرأ رواياته ولكن شعره لم يبرز حقيقة إلا لجيل تالٍ ثم كان هناك بيتس ولكنه بيتس المرحلة الباكرة، وكان فيه من الشفق السلتى أكثر مما يناسبنى . والواقع أنه لم يكن ثمة سوى رجال التسعينيات ، الذين ماتوا جميعا سكرا أو انتحارا أو من هذا الشئ أو ذاك .

مجرى المقابلة · هل تعاونت أنت وكونراد إيكن فى نظم قصائد كما ، عندما كنتما محررين لمجلة أدفو كيت (المحامى) .

١) الحركة الرمزية فى الأدب

إليوت : لقد كنا أصدقاء ، ولكنى لا أظن أن أحدنا قد أثر فى الآخر البتة . فعندما كان الأمر يتعلق بالكتاب الأجانب ، كان أكثر اهتماماً بالإيطاليين والاسبان ، بينما كان اهتمامى كله موجها إلى الفرنسيين .

مجرى المقابلة : أكان ثمة أى أصدقاء آخرين قرءوا قصائدك وساعدوك ؟

إليوت : حسنا ، أجل . كان ثمة رجل صديق لأخى ، رجل يدعى توماس هـ . توماس ، يعيش فى كمبردج وقد اطلع على بعض قصائدى فى مجلة ذا هارفرد أدفو كيت (محامى هارفرد) . وقد كتب لى رسالة بالغة التحمس ورفع من روحى المعنوية. وددت لو كنت مازلت أحتفظ برسائله . وقد كنت شديد العرفان بجميله ، إذ منحنى ذلك التشجيع .

مجرى المقابلة : أفهم أن كونراد إيكن هو الذى قدمك وقدم أعمالك إلى باوند .

إليوت : أجل ، إنه هو . لقد كان إيكن صديقا شديد السخاء . وقد حاول أن ينشر بعض قصائدى فى لندن - ذات صيف عندما كان هناك - مع هارولد مونرو وآخرين . ولكن ما كان أحد لينشرها . وقد ردها إلى . ثم فى ١٩١٤ - على ما أظن - كنا معا فى لندن أثناء الصيف وقد قال لى : « اذهب إلى باوند . أطلعه على قصائدك » . كان يظن أن باوند قد يميل إليها . وقد مال إيكن إليها رغم أنها كانت بالغة الاختلاف عن قصائده .

مجرى المقابلة : هل تتذكر ظروف أول لقاء لك بباوند ؟

إليوت : أظن أنى كنت البادئ بالذهاب لزيارته . وأظن أنى أحدثت انطباعا طيبا فى غرفة جلوسه الصغيرة المثلثة بكنزنتين . وقد قال لى «ابعث إلى بقصائدك» . ثم كتب يرد : « هذا لا يقل جودة عن أى شئ رأيته . تعال لنتحدث عنها » . ثم دفع بها إلى هاريت مونرو مما استغرق بعض الوقت .

مجرى المقابلة · فى مقالة عن أيام مجلة الـ « أدفو كيت » (المحامى) ، بالكتاب الذى صدر احتفالا بعيد ميلادك الستين ، يورد إيكن رسالة باكرة من لندن تشير فيها إلى شعر باوند على أنه « تعوزه الكفاية على نحو مؤثر » . إنى أتساءل متى غيرت رأيك ؟

إليوت : هاه ! لقد كان ذلك وقاحة بعض الشئ . أليس كذلك ؟ إن أول من أطلعنى على شعر باوند كان محررا لمجلة « ذا هارفرد أدفو كيت » (محامى هارفرد) هو و . ج . تنكوم - فرنانديز الذى كان صديقا حميما لى ولكو نراد إيكن ولسائر شعراء نادى

سيجنت (الختم)(*) فى تلك الفترة . وقد أرانى تلك الأشياء الصغيرة التى نشرها إلكين ماثيوز : تمجيدات وأقنعة(**) . وقال لى : « هذا شعر على دربك . يجمل بك أن تعجب به » .

حسنا ، الواقع أنى لم أفعل . فقد لاح لى أشبه بمادة رومانسية من الطراز القديم متنكرة ، من النوع المليئ بالمغامرات . ولم أتأثر به كثيرا . وعندما ذهبت لزيارة باوند لم أكن معجبا بعمله بوجه خاص . ورغم أنى أنظر الآن إلى عمله الذى رأيته آنذاك على أنه بالغ البراعة ، فإنى على يقين من أن أعماله الكبرى إنما هى أعماله التالية .

مجرى المقابلة : ذكرت فى بعض أعمالك المطبوعة أن باوند اختصر الأرض الخراب ، بعد أن كانت قصيدة أكبر حجما ، إلى شكلها الحالى . هل استفدت من نقده لقصائدك عموما ؟ وهل اختصر قصائد أخرى ؟

إليوت : أجل . فى تلك الفترة ، أجل . لقد كان ناقدا مدهشا لأنه لم يكن يحاول أن يحيلك إلى محاكاة لذاته . كان يحاول أن يفهم ما الذى تحاول أن تقوم به .

مجرى المقابلة : هل ساعدت فى إعادة كتابة أيٍ من قصائد أصدقائك ؟ إزرا باوند مثلا ؟

إليوت : لا أستطيع أن أتذكر أى أمثلة لذلك . بديهى أنى قدمت اقتراحات لاحصر لها فى مخطوطات الشعراء الشبان فى الخمس وعشرين سنة الأخيرة أو نحو ذلك .

مجرى المقابلة : هل مازال مخطوط الأرض الخراب الأصلى غير المحذوف منه موجودا ؟

إليوت : لا تسلنى . فهذا شئ من الأشياء التى لا أعرفها . إنه لغز لم يحل . فقد بعته لچون كوين . وكذلك أعطيته كراسة بقصائدى غير المنشورة ، لأنه كان لطيفا معى فى عدة مسائل . وكانت هذه آخر مرة أسمع فيها بها . ثم توفى ولم تظهر عند بيع مخلفاته .

مجرى المقابلة : ماهى الأشياء التى حذفها باوند من الأرض الخراب ؟ وهل حذف أقساما كاملة ؟

إليوت . نعم ، أقساما كاملة . فقد كان هناك قسم طويل عن حطام سفينة. ولا أدرى ماذا كانت صلته بالباقى ولكنه كان مستوحى من أنشودة يولسيز فى

(*) نادى هارفرد الأدبى

(**) ديوانان باكران لباوند ، نشرهما إلكين ماثيوز فى ١٩٠٩

جحيم Inferno دانتـي ، على ما أظن . وكان هناك قسم آخر بمثابة محاكاة لقصيدة بوب المسماة اغتصاب خصلة الشعر . وقد قال لى باوند : « لا فائدةَ من أن تحاول أداء شئ أداه شخص غيرك على أحسن ما يمكن أن يؤدى . أدّ شيئا مختلفا » .

مجرى المقابلة : وهل غيرت عمليات الحذف هذه من البناء الذهنى للقصيدة ؟

إليوت : كلا . أظن أنها ظلت على نفس الافتقار إلى البناء ، باستثناء أن ذلك كان فى النسخة الأطول أشد عقما .

مجرى المقابلة : لى سؤال عن القصيدة يتصل بتأليفها . فى مقالتك المسماة «أفكار بعد لامبث » أنكرت دعوى النقاد الذين قالوا إنك عبرت عن « زوال الوهم عن جيل » فى « الأرض الخراب » أو أنكرت أن تلك كانت نيتك . والآن فإن ف . ر . ليفيز – على ما أعتقد – قد قال إن القصيدة لا تكشف عن تقدم . ومع ذلك فإن النقاد الأحدث ، الذين كتبوا بعد شعرك الأخير ، قد وجدوا – من ناحية أخرى – أن الأرض الخراب مسيحية .

وإنى لأتساءل عما إذا كان هذا جزءا من نيتك ؟

إليوت : كلا . إنه لم يكن جزءا من نيتى الواعية . وأظننى فى مقالة « أفكار بعد لا مبث » كنت أتحدث عن النوايا على نحو سلبى أكثر منه إيجابيا ، وعما لم يكن من نيتى . وإنى لأتساءل ما الذى تعنيه كلمة « نية » . إن المرء يود أن يخرج شيئا من صدره . ولا يعرف على وجه الدقة ماهو الشئ الذى يريد أن يخرجه من صدره إلى أن يكون قد أخرجه . ولكنى لا أستطيع استخدام كلمة « النية » على نحو إيجابى فى معرض الحديث عن أى من قصائدى أو عن أى قصيدة .

مجرى المقابلة : لى سؤال آخر عنك وعن باوند وعن حياتكما الباكرة . قرأت فى مكان ما أنك وباوند قررتما أن تكتبا رباعيات ، فى أواخر العشرينيات ، لأن الشعر الحر vers libre كان قد أوغل بعيدا بما فيه الكفاية .

إليوت : أظن أن باوند هو الذى قال هذا . وقد كان هو الذى اقترح أن نكتب رباعيات ، وغمسنى فى ديوان Emaux et Camées(*) .

مجرى المقابلة . أتساءل عن أفكارك فى صدد علاقة الشكل بالموضوع . أفكنت حينئذ تختار الشكل قبل أن تعرف بالضبط ما الذى ستكتبه فيه ؟

(*) قصائد لتيوفيل جوتييه .

إليوت : أجل ، على نحو من الأنحاء . فقد كان المرء يدرس الأصول . درسنا قصائد جوتييه ثم فكرنا : « ألدى شئ أقوله ، يفيدنى فيه هذا الشكل ؟ » وقد جربنا . إن الشكل قد منحنا الدافع إلى المضمون .

مجرى المقابلة : لم كان الشعر الحر vers libre هو الشكل الذى آثرت استخدامه فى قصائدك الباكرة ؟

إليوت : إن شعرى الحر vers libre الباكر قد بدأ بطبيعة الحال ، فى ظل محاولتى ممارسة نفس الشكل الذى استخدمه لافورج . وكان هذا لا يعدو أن يعنى أبياتا مقفاة غير منتظمة الطول ، وقواف تأتى فى مواضع غير منتظمة . ولم يكن حرا بالدرجة التى كان عليها كثير من الشعر vers libre ، خاصة النوع الذى دعاه باوند « إيميجية »(*) ثم كانت هناك ، فى المرحلة التالية ، أشياء أكثر حرية بطبيعة الحال مثل قصيدة « رابسوديا فى ليلة عاصفة » . ولا أدرى ما إذا كان فى ذهنى آنذاك أى نوع من النماذج أو التطبيقات ، عندما كتبت تلك الأشياء . لقد واتتنى على ذلك النحو فحسب .

مجرى المقابلة : أتراك قد شعرت ، ربما ، بأنك تكتب ضد شئ ما أكثر مما تكتب على نسق أى نموذج ؟ ضد أمير الشعراء ، ربما ؟

إليوت : لا لا لا . لا أظن أن المرء كان يحاول باستمرار أن يرفض أشياء ، وإنما كان يحاول فقط أن يكتشف ماهو مناسب له . لقد كان المرء فى الواقع يتجاهل أمراء الشعر من حيث هم كذلك ، أمثال روبرت بريدجز . ولا أظن أن شعرا جيدا يمكن أن ينتج من نوع من المحاولة السياسية للإطاحة بشكل موجود . وإنما أظن أنه لا يعدو أن يحل محله . يجد الناس طريقة يستطيعون بها أن يقولوا شيئا . « لا أستطيع أن أقوله بهذه الطريقة ، فأى سبيل مجدٍ يمكننى العثور عليه ؟ » الواقع أن المرء ما كان ليأبه للأنماط الموجودة .

مجرى المقابلة . أظن أنه بعد « بروفروك » وقبل « جيرونتيون » قد كتبت القصائد الفرنسية التى تظهر فى ديوانك مجموعة القصائد . وإنى لأتساءل كيف تصادف أن كتبتها ؟ وهل كتبت أى قصائد بالفرنسية منذ ذلك الحين ؟

إليوت : كلا ، ولن أفعل قط . لقد كان ذلك شيئا بالغ الغرابة لا أستطيع أن أفسره كلية . ففى تلك الفترة ظننت أنه قد نضب معينى تماما . لم أكن قد

(*) إشارة إلى إيمى لويل التى استولت على حركة الإيماجيزم « مذهب الصورة » وحورتها

كتبت شيئا منذ بعض الوقت ، وكنت أقرب إلى القنوط . شرعت أكتب بضعة أشياء بالفرنسية ووجدت أني استطعت فى تلك الفترة . وأظن أنى عندما كنت أكتب بالفرنسية ، لم أحمل تلك القصائد على محمل الجد البالغ . وإذ لم أحملها على محمل الجد ، لم أكن شديد القلق بسبب عدم تمكني من الكتابة. لقد أديت هذه الأشياء على أنها نوع من البراعة tour de force لكى أرى ما يسعنى أن أقوم به . واستمر الأمر كذلك بضعة أشهر . وقد طبعت خيرها . ولابد لى من أن أقول إن إزرا باوند راجعها ، وإن إدمون ديلاك – وهو فرنسي تعرفنا عليه فى لندن – أعانني عليها بعض الشئ . وقد تركنا بعضها ، وأظن أنها اختفت كلية . ثم بدأت فجأة أكتب بالانجليزية مرة أخرى ، وفقدت كل رغبة فى أن أستمر فى الكتابة بالفرنسية . أعتقد أنه لم يكن يعدو أن يكون شيئا أعانني على الانطلاق من جديد .

مجرى المقابلة : هل فكرت قط فى أن تغدو شاعرا رمزيا بالفرنسية كالأمريكيين اللذين عاشا فى القرن الماضى ؟

إليوت ستيوارت ميريل وفيليه – جريفين . إنى لم أفعل ذلك إلا أثناء السنة الرومانسية التى قضيتها فى باريس بعد هارفرد . لقد راودتنى فى تلك الفترة فكرة ترك الانجليزية ومحاولة الاستقرار وشق طريقى فى باريس ، وأن أكتب بالفرنسية تدريجيا . ولكنها كانت خليقة أن تكون فكرة حمقاء ، حتى لو كنت أكثر تعودا على اللغتين مما أنا عليه ، لأنى – وهذا أحد الأسباب – لا أظن أن بوسع المرء أن يكون شاعرا ذا لغتين . ولست أعرف أى حالة كتب فيها أحد قصائد عظيمة أو حتى فاتنة بنفس الجودة فى لغتين وأظن أن لغة واحدة لابد أن تكون اللغة التى تعبر عن نفسك بها فى الشعر وعليك أن تتخلى عن اللغة الأخرى من أجل ذلك الغرض . وأظن أن اللغة الانجليزية تملك حقيقة من الموارد ، فى بعض النواحى ، أكثر مما تملك الفرنسية . وأظن ، بكلمات أخرى ، أنه من المحتمل أن أكون قد كتبت بالانجليزية . خيرا مما كنت خليقا أن أكتب بالفرنسية ، حتى ولو كنت بارعا فى الفرنسية براعة الشاعرين اللذين ذكرتهما .

مجرى المقابلة . هل لى أن أسألك عما إذا كانت لديك الآن خطط لقصائد ؟

إليوت : كلا . ليس لدى أى خطط لأى شئ فى اللحظة الراهنة ، عدا أنى أظن أنى أرغب ، إذ تخلصت لتوى من مسرحية رجل الدولة العجوز (وقد أجزت تجارب الطبع النهائية قبل أن نغادر لندن) لكى أقوم بشئ من الكتابة النثرية ، من النوع النقدى .

إنى لا أفكر قط فى أكثر من خطوة واحدة قادمة . أترانى أرغب فى كتابة مسرحية أخرى ، أم ترانى أرغب فى كتابة مزيد من القصائد ؟ لست أدرى ، إلى أن أجدنى راغبا فى عمل الشئ .

مجرى المقابلة : هل لديك أى قصائد غير كاملة تنتظر فيها بين الحين والحين ؟

إليوت : ليس لدى الكثير من هذا النوع ، كلا . وكقاعدة ، عندى أن الشئ غير الكامل إنما هو شئ قد يمحى . ومن الأفضل ، إذا كان فيه شئ طيب قد أستفيد منه فى موضع آخر ، أن أتركه فى مؤخرة عقلى ، بدلا من أن أضعه على الورق فى درج . ذلك أنى إذا تركته فى درج فسيظل كما هو ، أما إذا كان فى الذاكرة فسيتحول إلى شئ آخر . وكما قلت من قبل ، فإن قصيدة بيرنت نورتون بدأت بنتف كان على أن أحذفها من مسرحية جريمة قتل فى الكاتدرائية . وقد تعلمت من جريمة قتل فى الكاتدرائية أنه لا جدوى من أن تضع أبياتا لطيفة ، تظن أنها شعر جيد ، إذا لم تكن تدفع بالحدث البتة . وفى ذلك كان مارتن براون مفيدا . لقد كان يقول لى : « هذه أبيات بالغة اللطف هنا ، ولكن لا صلة لها بما يجرى على خشبة المسرح » .

مجرى المقابلة : هل كان أى من قصائدك الثانوية أقساما مقتطعة فعلا من أعمال أطول ؟ ثمة اثنتان تلوحان مثل قصيدة « الرجال الجوف » .

إليوت : أوه ، لقد كانت تلك هى صورها التخطيطية الأولية . كانت تلك الأشياء أسبق عهدا . وثمة أشياء أخرى نشرتها فى دوريات ولكن ليس فى مجموعة قصائدى . فأنت لا ترغب فى أن ترى الشئ ذاته مرتين فى كتاب واحد .

مجرى المقابلة : يبدو أنك كثيراً ماكتبت قصائد على شكل أقسام . فهل بدأت كأقسام منفصلة ؟ إنى أفكر فى « أربعاء الرماد » بصفة خاصة .

إليوت : أجل ، فهى مثل « الرجال الجوف » قد نشأت من قصائد منفصلة . وعلى ما أنكر ، فإن مسودة أو اثنتين من المسودات الباكرة لأقسام من « أربعاء الرماد » قد ظهرت فى مجلة كومرس وغيرها . ثم صرت ، تدريجيا ، أنظر إليها على أنها سلسلة . تلك إحدى الطرق التى يلوح أن عقلى قد ظل يعمل بها طوال السنين ، شعريا – كتابة أشياء منفصلة ، ثم رؤية إمكانية إدماجها معا وتغييرها وصنع نوع من الكل منها .

مجرى المقابلة : هل تكتب الآن أى شئ من طراز كتاب بوسام العجوز عن القطط العملية أو قصيدة الملك بولو ؟

إليوت : إن هذه الأشياء تواتيني بين حين وآخر ! وأنا أحتفظ ببضع مدونات لمثل هذه المنظومات . وثمة قصيدة أو قصيدتان غير كاملتين عن قطط ، يحتمل ألا أكتبهما قط . وثمة قصيدة عن قطة فاتنة ، ولكنها قد خرجت أشد حزنا مما ينبغي. وهذا لن ينفع قط . فأنا لا أستطيع أن أجعل أطفالي (من القراء) يبكون على قطة تتكبت سواء السبيل . لقد كان تاريخ حياتها موضع شكوك قوية ، تلك القطة . ولم تكن تصلح لجمهور ديواني السابق عن القطط . ولم أكتب قصائد عن أي كلاب قط. بديهي أن الكلاب لا يلوح أنها تصلح للشعر، جماعيا ، بنفس درجة صلاحية القطط .

وقد أصدر في نهاية المطاف طبعة مزيدة من ديواني عن القطط . هذا أكثر احتمالا من أن أصدر ديوانا آخر . وقد أضفت قصيدة كتبتها أصلا كإعلان عن دار فيبر وفيبر . ولاح أنها ناجحة . إيه أجل . إن المرء يريد – كما تعلم – أن تبقى يده خبيرة بكل نوع من القصائد : جدية كانت أو هازلة ، لائقة أو غير لائقة . لا يريد المرء أن يفقد براعته .

مجرى المقابلة : ثمة قدر كبير من الاهتمام الآن بعملية الكتابة . وإني لأتساءل عما إذا كان يمكن أن تقول المزيد عن عاداتك الفعلية عند كتابة الشعر . أسمع أنك تؤلف على الآلة الكاتبة .

إليوت : جزئيا على الآلة الكاتبة . إن قسما كبيرا من مسرحيتي الجديدة رجل الدولة العجوز قد كتب بالقلم الرصاص والورق ، بشكل بدائي جدا . ثم كتبته بنفسي على الآلة الكاتبة أولا ، قبل أن تعكف زوجتي عليه . وعندما أكتب بنفسي على الآلة الكاتبة ، أحدث تغييرات كبيرة جدا ولكني سواء كتبت بيدي أو على الآلة الكاتبة ، فإن تأليف عمل طويل – مسرحية مثلا – يعني لدي ساعات منتظمة ، تسع ساعات مثلا . وقد وجدت أن ثلاث ساعات في اليوم هي تقريبا كل ما أستطيع أن أقوم به من الإنشاء الفعلي . أما الصقل فربما أمكنني أن أقوم به بعد ذلك . وكنت أجد أحيانا في البداية أني أرغب في الاستمرار فترة أطول ، ولكني عندما كنت أنظر إلى الحصيلة في اليوم التالي ، لم أكن أجد الذي كتبته بعد انقضاء الساعات الثلاث مرضيا قط . ومن الأفضل (في هذه الحالة) أن يتوقف المرء ويفكر في شئ آخر بالغ الاختلاف

مجرى المقابلة : هل حدث قط أن كتبت أيا من قصائدك غير الدرامية حسب جدول موضوع ؟ ربما أربع رباعيات ؟

إليوت : فقط منظوماتي « العارضة » . أما الرباعيات فلم تؤلف حسب جدول . بديهي أن الأولى قد كتبت في عام ١٩٣٥ ولكن الثلاث التي كتبت أثناء الحرب كانت

أقرب إلى أن تجيء على شكل نوبات ودفعات وفي عام ١٩٣٩ ، ولو لم تكن هناك حرب ، لكان من المحتمل أن أحاول كتابة مسرحية أخرى . وأظن أن كون الفرصة لم تتح لي كان شيئا طيبا جدا . فمن وجهة نظري الشخصية ، كان الشئ الوحيد الطيب الذي أحدثته الحرب هو أنها حالت بيني وبين كتابة مسرحية ، بأسرع مما ينبغي . لقد تبينت بعض الأخطاء في مسرحية اجتماع شمل الأسرة ، ولكني أظن أن من الخير أن أي مسرحية ممكنة قد عيقت خمس سنوات أو نحو ذلك to get up a head of steam . لقد كان شكل الرباعيات ملائما تماما للظروف التي كتبتها في ظلها ، أو كان بوسعي أن أكتب في ظلها أساسا . فقد وسعني أن أكتبها على شكل أقسام ولم يتعين أن يكون لدي نفس الاستمرار ، ولا يهم إن انقضى يوم أو يومان – كما كان يحدث كثيرا – دون أن أكتب ، إذ كنت أقوم بأعمال متعلقة بالحرب .

مجري المقابلة : لقد ذكرنا مسرحياتك دون أن نتحدث عنها وفي محاضرتك عن الشعر والدراما تحدثت عن مسرحياتك الأولى ، إني أتساءل هل يمكن أن تحدثنا بشئ عن نواياك في مسرحية رجل الدولة العجوز ؟

إليوت . لقد قلت شيئا – فيما أظن – في الشعر والدراما عن أهدافي المثالية التي لا أتوقع أن أحققها كاملة قط . لقد انطلقت في الواقع من مسرحية اجتماع شمل الأسرة ، لأن مسرحية جريمة قتل في الكاتدرائية قطعة متعلقة بعصرها ، ومن نوع غير العادي . وهي مكتوبة بلغة خاصة ، مثلما تفعل عندما تعالج فترة أخرى . وهي لم تحل أياً من المشكلات التي كنت مهتما بها . وفيما بعد بدا لي أني في مسرحية اجتماع شمل الأسرة قد وجهت إلى النظم من الاهتمام ما أهملت معه تركيب المسرحية . وأظن أن اجتماع شمل الأسرة مازالت خير مسرحياتي من حيث الشعر ، رغم أن بناءها ليس بالغ الجودة .

وفي مسرحية حفل الكوكتيل ثم في مسرحية الموظف الموثوق به مضيت خطوة أبعد في البناء . لم تكن مسرحية حفل الكوكتيل مرضية تماما في هذا الصدد. إذ يحدث أحيانا على نحو محير ، على الأقل لممارس مثلي ، ألا تكون أنجح الأشياء هي دائما تلك التي بنيت ، أكثر من غيرها ، على خطة وقد انتقد الناس الفصل الثالث من مسرحية حفل الكوكتيل قائلين إنه أقرب إلى أن يكون تعقيبا . ولقد أردت في مسرحية الموظف الموثوق به أن تحدث في الفصل الثالث أشياء تكون أحداثا جديدة . وبديهي أن الموظف الموثوق به كانت مبنية جيدا من بعض النواحي إلى الحد الذي ظن معه الناس أنها لا تعدو أن يكون المراد بها مسرحية هزلية .

لقد أردت أن أتوصل إلى معرفة تكنيك المسرح معرفة جيدة إلى الحد الذى أتمكن معه من أن أنساه . وأنا أشعر دائما بأنه ليس من الحكمة أن تنتهك قواعد إلا بعد أن تعرف كيف تراعيها .

وإنى لآمل أن تكون مسرحية رجل الدولة العجوز قد مضت فى إدخال الشعر إلى حد أكبر مما فعلته - على الأقل - مسرحية الموظف الموثوق به . لست أشعر بأنى قد وصلت إلى النقطة التى أرمى إليها ، ولا أظن أنى سأبلغها قط ، ولكنى أحب أن أشعر بأنى أقترب منها قليلا فى كل مرة .

مجرى المقابلة : هل لديك نموذج إغريقى وراء مسرحية رجل الدولة العجوز ؟

إليوت : إن المسرحية التى فى الخلفية هى مسرحية أوديب فى كولوناس . ولكنى لا أحب أن أشير إلى أصولى الإغريقية على أنها نماذج . فقد ظللت دائما أنظر إليها على أنها أقرب إلى أن تكون نقاط انطلاق . كان هذا أحد نواحى الضعف فى مسرحية اجتماع شمل الأسرة . فقد كانت أقرب إلى مسرحية ربات الرحمة مما ينبغى .

وقد حاولت أن أتابع الأصل بحرفية زائدة عن اللزوم . وعلى هذا النحو أحدثت خلطا بأن مزجت بين الاتجاهات قبل - المسيحية وبعد - المسيحية إزاء شئون الضمير والخطيئة والذنب .

وهكذا فقد حاولت فى المسرحيات الثلاث التالية أن آخذ الأسطورة الإغريقية ، على أنها ضرب من منصات الوثب ، كما ترى . ففى نهاية المطاف، أن ما يجده المرء أساسيا وباقيا على ما أظن - فى المسرحيات القديمة ، إنما هو موقف ، إن بوسعك أن تأخذ موقفا وتعيد التفكير فيه على ضوء حديث ، وتنمى شخصياتك الخاصة منه، وتدع حبكة أخرى تنمو من ذلك . ومن الناحية الفعلية ، فإنك تبتعد أكثر فأكثر عن الأصل . لقد كان على مسرحية حفل الكوكتيل أن تعالج ألسستيس وذلك ببساطة لأن هذا السؤال نشأ فى ذهنى - ترى ما عسى حياة إدميتوس ، وألسستيس أن تكون بعد أن عادت من بين الأموات ، أعنى أنه إذا كان قد حدث فاصل من هذا النوع ، فإن الأمور لا يمكن أن تمضى على ما كانت عليه . لقد كان هذان الاثنان هما مركز الموضوع عندما بدأت ، أما الشخصيات الأخرى فلا تعدو أن تكون قد نمت منه . وشخصية سيليا ، التى غدت حقيقة أهم شخصية فى المسرحية ، كانت أصلا ملحقا لموقف عائلى .

مجرى المقابلة : هل مازلت متمسكا بنظرية المستويات فى المسرحية الشعرية (الحبكة ، الشخصية ، الألفاظ ، الإيقاع ، المعنى) التى طرحتها فى ١٩٣٢ ؟

إليوت : إنى لم أعد شديد الاهتمام بنظرياتى الخاصة عن المسرحية الشعرية ، خاصة تلك التى طرحتها قبل ١٩٣٤ . وقد قل تفكيرى فى النظريات منذ كرستْ مزيدا من الوقت للكتابة للمسرح .

مجرى المقابلة : كيف تختلف كتابة مسرحية عن كتابة القصائد ؟

إليوت · أشعر بأن طريقة تناول هذين الأمرين بالغة الاختلاف . فثمة فرق شاسع بين كتابة مسرحية لجمهور وكتابة قصيدة تكتب فيها لنفسك أولا – رغم أنه من الواضح أنك لن تكون راضيا ، إذا لم تعن القصيدة شيئا لسائر الناس بعد ذلك. بوسعك فى حالة القصيدة أن تقول : « لقد وضعت شعورى فى كلمات لنفسى . ولدى الآن معادل فى كلمات لجزء كبير مما شعرت به » . وأنت فى القصيدة أيضا تكتب لصوتك الخاص ، وهو أمر بالغ الأهمية . فأنت تفكر على ضوء صوتك الخاص ، بينما فى المسرحية يتعين عليك ، منذ البداية ، أن تدرك أنك تعد شيئا سيذهب إلى أيدى أناس آخرين ، لا تعرفهم وقت كتابتك لها . بديهى أنى لا أقول إنه ليس ثمة لحظات فى المسرحية يتقارب فيها هذان الأمران ، عندما إخال أنه يجمل بهما ذلك ، من الناحية المثالية . وكثيرا ما يتقاربان عند شكسبير ، عندما يكتب قصيدة وهو يفكر فى المسرح والممثلين والجمهور ، وكل ذلك فى آن واحد . والأمران إنما هما أمر واحد . إنه مدهش عندما تتمكن من الوصول إليه . ولكنه لا يحدث فى حالتى إلا فى لحظات متفرقة .

مجرى المقابلة : هل حاولت قط أن تتحكم فى نطق الممثلين لشعرك ، لكى يبدو أقرب إلى الشعر ؟

إليوت إنى أترك ذلك للمخرج فى المحل الأول . فالشئ المهم هو أن يكون لديك مخرج ذو حس بالشعر ، يستطيع أن يهديك إلى درجة التأكيد التى يجب أن يكون عليها النظم ، وإلى أى مدى ينبغى الابتعاد عن النثر وإلى أى مدى يقترب منه وأنا لا أرشد الممثلين إلا إذا سألونى مباشرة . وإلا فأعتقد أنه يجمل بهم أن يطلبوا المشورة من خلال المخرج . إن الشئ المهم هو أن تتوصل إلى اتفاق معه أولا ، ثم تكل الأمر إليه .

مجرى المقابلة : هل تشعر أنه قد كان ثمة اتجاه عام فى عملك ، بل وفى قصائدك ، للانتقال من جمهور أضيق إلى جمهور أوسع ؟

إليوت : أظن أن ثمة عنصرين يدخلان فى هذا . أحدهما أنى أظن أن كتابة المسرحيات (أعنى جريمة قتل فى الكاتدرائية واجتماع شمل الأسرة) قد أحدثت فرقا فى كتابة أربع رباعيات . وأظن أنها أفضت إلى مزيد من تبسيط اللغة ، وإلى التكلم

بطريقة أقرب إلى التحدث مع قارئك . وأنا أنظر إلى الرباعيات التالية على أنها أبسط كثيرا وأسهل فهما من الأرض الخراب و « أربعاء الرماد » . وأحيانا يكون الشئ الذى أحاول أن أقوله ، أو المادة ، صعبا ، ولكن يبدو لى أنى أقوله بطريقة أبسط .

والعنصر الثانى الذى يدخل فيه هو مجرد الخبرة والنضج . وأظن أنه فى القصائد الباكرة كانت المسألة هى عدم القدرة – وأن لدى المرء مما يريد أن يقوله أكثر مما يعرف كيف يقوله ، وإن لديه شيئا يريد أن يضعه فى كلمات وإيقاع بينما ليس لديه من السيطرة على الكلمات والإيقاع ما يمكنه من صوغه بطريقة تفهم فورا .

وذلك النمط من الغموض يأتى عندما يكون الشاعر ما زال فى مرحلة تعلم كيف يستخدم اللغة . إنك تضطر إلى أن تقول الشئ بالطريقة الصعبة . والبديل الوحيد هو ألا تقوله البتة ، فى تلك المرحلة . ويمجئ وقت كتابتى لـ أربع رباعيات ما كان ليمكننى أن أكتب بأسلوب الأرض الخراب . ففى الأرض الخراب ما كنت حتى لآبه هل أفهم ما كنت أقوله . ومهما يكن من أمر ، فإن هذه الأمور تغدو أيسر على الناس مع الزمن . فأنت تتعود على أن ترى الأرض الخراب أو يولسيز من حولك .

مجرى المقابلة · هل تشعر بأن أربع رباعيات خير أعمالك ؟

إليوت · أجل ، وإنى لأود أن أشعر أنها تتحسن ، إذ تستمر . إن الثانية خير من الأولى ، والثالثة خير من الثانية ، والرابعة خير الجميع . أو على الأقل ، هكذا أداهن نفسى .

مجرى المقابلة : هذا سؤال عام جدا – ولكنى أتساءل إن كان يمكن أن تقدم نصيحة للشاعر الشاب عن الأنظمة أو الاتجاهات التى يخلق به أن يغرسها (فى نفسه) لكى يحسن فنه .

إليوت · أظن أن من أخطر الأمور أن تقدم نصيحة عامة . وأظن أن خير ما يمكن للمرء أن يقوم به لشاعر شاب هو أن ينقد بالتفصيل قصيدة محددة له . ناقشها معه إذا لزم الأمر ، وأعطه رأيك . وإذا كان ثمة أى تعميمات يمكن إطلاقها ، فدعه يطلقها بنفسه . لقد وجدت أن للناس المختلفين طرقا فى العمل مختلفة ، وأن الأشياء تواتيهم بطرق مختلفة . وأنت لا تكون متأكدا قط ، عندما تتفوه بتقرير ، من أنه يصدق عموما على جميع الشعراء ، أو متى يكون شيئا لا ينطبق على أحد إلاك . وأظن أنه ليس ثمة ما هو أسوأ من أن تحاول تشكيل الناس على صورتك .

مجرى المقابلة : أتظن أن هناك أى تعميم يمكن إطلاقه حول الحقيقة الماثلة فى أن أغلب الشعراء الأفضل الآن ، ممن يصغرونك سنا ، يشتغلون بالتدريس ؟

إليوت : لست أدرى . وأظن أن التعميم الوحيد الذى يمكن إطلاقه ، وتكون له أى قيمة ، إنما هو تعميم سيطلقه جيل تالٍ . وكل ما تستطيع أن تقوله عند هذه النقطة هو أنه فى أوقات مختلفة ، ثمة إمكانات مختلفة لكسب العيش ، أو حدود مختلفة على كسب العيش . وواضح أن على الشاعر أن يجد سبيلا لكسب عيشه غير شعره . وفى نهاية المطاف ، فإن الفنانين يقومون بكثير من التدريس ، وكذلك الموسيقيون .

مجرى المقابلة : هل تظن أن الحياة المثلى للشاعر هى التى لا تتضمن أى عمل سوى الكتابة والقراءة ؟

إليوت : كلا – أظن أن ذلك خليق أن يكون – ولكن هنا مرة أخرى لا يستطيع المرء أن يتحدث إلا عن نفسه . إن من أخطر الأمور أن تعطى وظيفة مثلى لأى شخص ، ولكنى أشعر بأنى متأكد تماما من أنى لو كنت بدأت بموارد مستقلة ، ولو لم يتعين على أن أنشغل بكسب العيش ، ووسعنى أن أكرس كل وقتى الشعر ، لكان لذلك تأثير مميت فىّ .

مجرى المقابلة لم ؟

إليوت : أظن أنه قد كان من المفيد جداً لى أن أمارس أنشطة أخرى ، كالعمل فى مصرف ، أو حتى النشر وأظن أيضا أن صعوبة توفير وقت كبير كما أحب ، قد ضغط علىّ ودفعنى إلى التركيز . أعنى أنه قد حال بينى وبين الكتابة أكثر مما ينبغى . وكقاعدة ، فإن خطر عدم وجود شئ آخر يقوم به المرء هو أن يكتب أكثر مما ينبغى ، بدلا من أن يركز على مقادير أصغر ويصل بها إلى الكمال . لقد كان ذلك هو الخطر الخليق بأن يتهددنى أنا .

مجرى المقابلة : هل تحاول عن وعى الآن أن تتابع الشعر الذى يكتبه الشبان فى انجلترا وأمريكا ؟

إليوت : لست أفعل ذلك الآن ، ليس وفقا لما يمليه الضمير . وقد كنت أفعل ذلك فى يوم من الأيام ، عندما كنت أقرأ المجلات الصغيرة وأبحث ، كناشر ، عن مواهب جديدة . بيد أنه عندما يتقدم الإنسان فى السن لا يعود على ثقة تماما من قدرته على تمييز العبقرية الجديدة بين الرجال الأحدث سناً . فأنت دائما تخشى أن تولى كما رأيت من يكبرونك سنا يولون . ولدى الآن فى دار فيبر وفيبر زميل أصغر سنا يقرأ مخطوطات

الشعر . بيد أنه حتى قبل ذلك ، عندما كنت ألتقى بمادة جديدة أعتقد أنها ذات امتياز حقيقي ، كنت أريها لأصدقاء أصغر سنا ، أثق بحكمهم النقدى وآخذ رأيهم . ولكن بديهى أن هناك دائما خطر أن يكون ثمة امتياز حيث لا تراه . ولهذا أفضل أن أجعل شبانا ينظرون إلى الأشياء أولا . فإذا أعجبتهم ، عرضوها على ليروا ما إذا كنت أعجب بها أنا أيضا . وعندما تحصل على شئ يثير اهتمام شبان ذوى ذوق وحكم ، وأناس أكبر سنا أيضا ، فمن المحتمل أن يكون ذلك شيئا مهما . وأحيانا تكون هناك مقاومة كبيرة . ولا أحب أن أشعر بأنى أقاوم ، كما قاوم عملى - حين كان جديدا - أناس اعتقدوا أنه دجل من نوع أو آخر .

مجرى المقابلة : هل تشعر بأن الشعراء الشبان عموما قد طلقوا النزعة التجريبية للشعر الباكر فى هذا القرن ؟ يبدو أن قلة من الشعراء الآن تقاوم بالطريقة التى قوومت بها ، ولكن بعض النقاد الأكبر سنا مثل هربرت ريد يعتبرون أن الشعر من بعدك قد نكص عائدا إلى أنماط عفى عليها الزمن . وعندما تحدثت عن ملتون للمرة الثانية ، تحدثت عن وظيفة الشعر على أنها تأخير التغير ، فضلا عن صنع التغير ، فى اللغة .

إليوت أجل ، فلا أظن أنك تريد ثورة كل عشر سنوات .

مجرى المقابلة ولكن أمن الممكن أن نظن أنه قد كان ثمة ثورة مضادة ، أكثر مما هو استكشاف لإمكانات جديدة ؟

إليوت كلا . لا أرى أن هناك أى شئ يلوح لى ثورة مضادة . فبعد فترة من الابتعاد عن الأشكال التقليدية ، تأتى فترة تطلع إلى إجراء تجارب جديدة بأشكال تقليدية . وهذا يمكن أن ينتج أعمالا بالغة الجودة ، إذا كان ما حدث فى الفترة ما بين ذلك قد أحدث فرقا : عندما لا يكون مجرد رجوع إلى الوراء ، وإنما تناول لشكل قديم ، لم يكن مستخدما منذ بعض الوقت ، وصنع شئ جديد منه . ليست هذه ثورة مضادة . كذلك لا يستحق مجرد النكوص أن يوصف كذلك . ثمة اتجاه فى بعض الدوائر للعودة إلى مشاهد العصر الجورجي وعواطفه : وبين الجمهور ثمة دائما أناس يؤثرون التوسط الذى لا امتياز فيه وعندما يعثرون عليه يقولون : « أى راحة ! ها نحن أولاء قد عثرنا على شعر حقيقى مرة أخرى » . وثمة أيضا أناس يحبون أن يكون الشعر حديثا ، ولكن المادة الخلاقة حقيقة أقوى مما يستطيعون احتماله - فهم بحاجة إلى شئ مخفف .

وما يبدو لى أنه خير ما قد رأيت لدى الشعراء الشبان ليس رد فعل البتة . ولن أذكر أى أسماء ، لأنى لا أحب أن أصدر أحكاما عامة على الشعراء الشبان . إن خير مادة إنما هى تطوير ذو طابع أقل ثورية مما ظهر فى السنوات الباكرة من هذا القرن .

مجرى المقابلة : لدىَّ بضع أسئلة لا صلة بينها أود أن أختم بها . فى ١٩٤٥ كتبت : « على الشاعر أن يتخذ مادته من لغته كما يتحدث بها فعلا من حوله » . وفيما بعد كتبت : « وعلى ذلك فإن موسيقى الشعر موسيقى كامنة فى الكلام الشائع لعصره » . وبعد الملاحظة الثانية ، انتقصت من قدر « انجليزية محطة الإذاعة البريطانية المتفق عليها » . والآن ، أفليس أحد تغيرات الخمسين سنة الأخيرة ، بل وربما السنوات الخمس الأخيرة بدرجة أكبر ، هو السيطرة النامية للغة التجارية على وسائل الاتصال ؟ إن ما أشرت إليه تحت اسم « سلطة التلفزيون المستقلة » (س . ت . م) و« محطة الإذاعة البريطانية » (م . أ . ب) دع عنك الـ CBC والـ NBC والـ ABC . فهل هذا التطور يجعل مشكلة الشاعر وعلاقته بالكلام العام أصعب ؟

إليوت : لقد أثرت نقطة طيبة جدا . وأظن أنك على صواب ، فهذا يجعلها أصعب .

مجرى المقابلة : ولكنى أردتك أن تثيرها أنت .

إليوت : أجل ، ولكنك قد أردت أن تثار النقطة . ولهذا سأضطلع بمسئولية إثارتها . أظن أنه حيث تكون لديك هذه الوسائل الحديثة للاتصال ووسائل فرض كلام ومصطلح عدد صغير من الناس على جمهرة الناس عموما ، فإن هذا يعقد المشكلة كثيرا . ولست أدرى إلى أى مدى يصدق هذا على كلام الأفلام . ولكن من الواضح أن كلام الإذاعة قد فعل ما هو أكثر من هذا .

مجرى المقابلة . إنى أتساءل هل يمكن لما تعنيه بالكلام العام أن يختفى ؟

إليوت · هذا مستقبل مظلم جدا . ولكنه محتمل جدا بالتأكيد .

مجرى المقابلة : هل هناك مشكلات أخرى ينفرد بها الكاتب فى عصرنا ؟ وهل لاحتمال فناء البشرية أى تأثير خاص فى الشاعر ؟

إليوت · لا أرى سببا لأن يكون تأثير احتمال فناء البشرية فى الشاعر مختلفا عن تأثيره فى أصحاب المهن الأخرى . فسيؤثر فيه ككائن إنسانى ، لاريب بنسبة حساسيته .

مجرى المقابلة ثمة سؤال آخر غير متصل بما سبق . إنى أستطيع أن أفهم لماذا يكون نقد الإنسان أفضل ، إذا كان ممارسا للشعر ، أفضل رغم تعرضه لتحيزاته الخاصة ولكن هل تشعر بأن كتابتك النقد قد ساعدتك كشاعر ؟

إليوت : إنها قد ساعدتنى كشاعر ، على نحو غير مباشر ، على أن أضع كتابةً تقييمى النقدى للشعراء الذين أثروا فىَّ ، وأعجب بهم . ذلك لا يعدو أن يجعل التأثير أكثر شعورية وأكثر إفصاحا . وقد كان ذلك دافعا طبيعيا . وأظن أنه من المحتمل أن

تكون خير مقالاتى النقدية مقالات عن الشعراء الذين أثروا فىّ – إذا جاز القول – قبل أن أفكر فى كتابة مقالات عنهم ، بزمن طويل . ومن المحتمل أن تكون أقيم من أيٍ من ملاحظاتى الأكثر تعميما .

مجرى المقابلة : يتساءل ج . س . فريزر ، فى مقالة عنك وعن ييتس ، عما إذا كنت قد التقيت بييتس قط . ومن ملاحظات في كلامك عنه ، يبدو أنك قد فعلت . هل تستطيع أن تحدثنا عن ظروف ذلك ؟

إليوت : بديهى أنى التقيت بييتس مراتٍ كثيرة . لقد كان ييتس دائما بالغ الكياسة فى لقائه مع المرء ، وكان يملك فن معاملة الكتاب الأصغر سناً على أنهم مساوون ومعاصرون له . ولكنى لا أستطيع أن أذكر أى مناسبة بالتحديد .

مجرى المقابلة : سمعت أنك تعتبر أن شعرك ينتمى إلى موروث الأدب الأمريكى. هل يمكن أن تحدثنا عن السبب ؟

إليوت : إنى خليق أن أقول إنه من الواضح أن شعرى فيه ما يشترك مع معاصرىّ المبرزين فى أمريكا أكثر مما يشترك مع أى شئ كتب فى جيلى فى انجلترا . هذا ما أنا منه على يقين .

مجرى المقابلة : وهل تظن أن ثمة صلة تربطه بالماضى الأمريكى ؟

إليوت - أجل ، ولكنى لا أستطيع أن أزيد الأمر تحديدا ، كما ترى . إنه ما كان ليكون ما هو عليه ، ويخيل إلى أنه ما كان ليكون بهذه الجودة – وأقولها بأقصى ما أستطيع من تواضع – إنه ما كان ليكون ماهو عليه ، لو كنت ولدت فى انجلترا . وما كان ليكون ماهو عليه ، لو كنت ظللت فى أمريكا . إنه مجموعة أشياء ، ولكنه – من حيث مصادره ، وينابيعه الوجدانية – نابع من أمريكا .

مجرى المقابلة . نقطة أخيرة . منذ سبعة عشر عاما مضت ، قلت : « ما من شاعر أمين يستطيع أن يشعر بأنه واثق تمام الثقة من أن ماكتبه ذو قيمة باقية على الزمن. لأنه ربما يكون قد بدد وقته وشوش حياته مقابل لا شئ » . أتشعر بنفس الشئ الآن ، وأنت فى السبعين ؟

إليوت : قد يكون ثمة شعراء أمناء يشعرون بأنهم على يقين (من قيمة عملهم) . أما أنا فلست كذلك .

من رسالة إلى السيدة پازولينى (١٩٥٩)

(من رسالة منشورة ، بالانجليزية والإيطالية ، فى مجلة « سيپاريو » (ميلانو) ديسمبر ١٩٥٩) .

٩ ديسمبر ١٩٥٩

عزيزتى السيدة پازولينى

يلوح أنه ليس لعبارة « رجل الدولة العجوز » معادل في أى لغة أخرى .

من « كلمة » (١٩٥٩)

(من مقالة نشرت في مجلة « سيواني رڤيو » ، السنة ٦٧ ، العدد ٤ خريف ١٩٥٩) .

إن آلن تيت شاعر جيد وناقد أدبى جيد يتميز بحكمة أحكامه الاجتماعية .

من « أثر المنظر الطبيعى فى الشاعر » (١٩٦٠)

(من مقالة نشرت فى مجلة «ديد الوس» ، نيويورك ، ربيع ١٩٦٠) .

والآن فإني عندما أتحدث عن أثر المنظر الطبيعى لا أفكر فى شعر الطبيعة . إن روبرت فروست لا يمكن تعريفه بأنه من شعراء الطبيعة ، فمداه أوسع من ذلك كثيراً وهو شاعر الطبيعة البشرية إلى جانب كونه شاعر النباتات والحيوانات والمنظر الطبيعى .

من « حول تدريس تذوق الشعر » (١٩٦٠)

(من مقالة نشرت فى مجلة « ذا كريتيك » (الناقد) ، أبريل – مايو ١٩٦٠) .

لقد تكون لدىّ نفور من مسرحية يوليوس قيصر يؤسفنى أن أقول إنه استمر إلى أن شاهدت فيلم مارلون براندو وچون چيلچد ، ونفور من مسرحية تاجر البندقية مازال يلازمنى حتى اليوم

من « السيد ت . س . إليوت » (١٩٦٠)

(من رسالة نشرت فى صحيفة « ذا سنداى إكسپرس » ٣١ يوليو ١٩٦٠) .

فى عمود إفرايم هارد كاسل (صفحة ٥ من عدد الأسبوع الماضى) يقال إنى – منذ زواجى – قد غيرت نمط حياتى كثيرا .

من « وندام لويس » (١٩٦٠)

(من رسالة إلى المحرر نشرت فى صحيفة « ذا أوبزرڤر » (المراقب) ١٨ ديسمبر ١٩٦٠) .

لقد ظللت دائمــا أرمق عبقريته بعين الاعجاب ، وكنت دائما أجد محادثاته منبهة .

من « مقابلة مع ت . س . إليوت أجراها

دونالد كارول » (١٩٦٢)

(نشرت فى مجلة « كواجا » (أوستن ، تكساس ، ١٩٦٢) .

إنى يقينا تحت انطباع مؤداه أن الأجرومية وما كان يدعى فى صباىّ البلاغة يهملان الآن .

من « ت . س . إليوت يتحدث عن لغة

الكتاب المقدس الانجليزى الجديد:

« سوقى ، هين الشأن ، متحذلق ... » (١٩٦٢)

(من مقالة نشرت فى صحيفة « سنداى تلجراف » ، لندن ، ٩٨ (١٦ ديسمبر ١٩٦٢) . وأعيد نشرها فى كتاب « مراجعات للكتاب المقدس الانجليزى الجديد» ، تحرير دنيس نااينام ، لندن : مطبعة إپورث ١٩٦٥) .

المشروع القومى للترجمة

اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت. أحمد درويش
الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت. أحمد فؤاد بليع
التراث المسروق	جورج جيمس	ت. شوقى جلال
كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت. أحمد الحضرى
ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت. محمد علاء الدين منصور
اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت. سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت. يوسف الأنطكى
مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت. مصطفى ماهر
التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت. محمود محمد عاشور
خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت. محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت. هناء عبد الفتاح
طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت. أحمد محمود
ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت. عبد الوهاب علوب
التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت. حسن المودن
الحركات الفنية	إدوارد لوسى سميث	ت. أشرف رفيق عفيفى
أثينة السوداء	مارتن برنال	ت. لطفى عبد الوهاب / فاروق القاضى / حسين الشيخ / منيرة كروان / عبد الوهاب علوب
مختارات	فيليب لاركين	ت. محمد مصطفى بدوى
الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت. طلعت شاهين
الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت. نعيم عطية
قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت. يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت. ماجدة العنانى
مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت. سيد أحمد على الناصرى
تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت. سعيد توفيق
ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت. بكر عباس
مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت. إبراهيم الدسوقى شتا
دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت. أحمد محمد حسين هيكل
التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت. نخبة
رسالة فى التسامح	جون لوك	ت. منى أبو سنه
الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت. بدر الديب
الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت. أحمد فؤاد بليع
مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه – كلود كاين	ت. عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
الانقراض	ديفيد روس	ت. مصطفى إبراهيم فهمى
التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت. أحمد فؤاد بليع
الرواية العربية	روجر آلن	ت. د. حصة إبراهيم المنيف

الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت خليل كلفت
نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت حياة جاسم محمد
واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت جمال عبد الرحيم
نقد الحداثة	آلن تورين	ت أنور مغيث
الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت منيرة كروان
قصائد حب	آن سكستون	ت محمد عيد إبراهيم
ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت عاطف أحمد / إبراهيم فتحي / محمود ماجد
عالم ماك	بنجامين باربر	ت أحمد محمود
اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	ت المهدي أخريف
بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلي	ت مارلين تادرس
التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت أحمد محمود
عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت محمود السيد علي
تاريخ النقد الأدبي الحديث (١)	رينيه ويليك	ت مجاهد عبد المنعم مجاهد
حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت ماهر جويجاتي
الاسلام في البلقان	هـ . ت . نوريس	ت عبد الوهاب علوب
ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت محمد برادة وعثماني الميلود ويوسف الأنطكي
مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستي	ت محمد ابو العطا
العلاج النفسي التدعيمي	بيتر . ب . نوفاليس وستيفن ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت لطفي فطيم وعادل دمرداش
الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت مرسي سعد الدين
المفهوم الإغريقي للمسرح	ج . مايكل والتون	ت محسن مصيلحي
ما وراء العلم	جون بولكنجهوم	ت علي يوسف علي
الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت محمود علي مكي
الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت محمود السيد ، ماهر البطوطي
مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت محمد ابو العطا
المحبرة	كارلوس مونييث	ت السيد السيد سهيم
التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت صبري محمد عبد الغني
موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف محمد الجوهري
لذة النص	رولان بارت	ت محمد خير البقاعي
تاريخ النقد الأدبي الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت مجاهد عبد المنعم مجاهد
برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت رمسيس عوض
في مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت رمسيس عوض
خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت عبد اللطيف عبد الحليم
مختارات	فرناندو بيسوا	ت المهدي أخريف
ناتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت أشرف الصباغ
العالم الإسلامي في أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد ابراهيم	ت أحمد فؤاد متولي وهويدا محمد فهمي
ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد

السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت حسين محمود
السياسي العجوز	ت . س . إليوت	ت فؤاد مجلي
نقد استجابة القارئ	جين ب تومبكنز	ت حسن ناظم وعلي حاكم
صلاح الدين والمماليك في مصر	ل ا سيميونوفا	ت حسن بيومي
فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت أحمد درويش
جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي	مجموعة من الكتاب	ت عبد المقصود عبد الكريم
تاريخ النقد الأدبي الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت مجاهد عبد المنعم مجاهد
العولمة النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت أحمد محمود ونورا أمين
شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكي	ت سعيد الغانمي وناصر حلاوي
بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت مكارم الغمري
الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت محمد طارق الشرقاوي
مسرح ميجيل	ميجيل دي أونامونو	ت محمود السيد علي
مختارات	غوتفريد بن	ت خالد المعالي
موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت عبد الحميد شيحة
منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكي اقطاي	ت عبد الرازق بركات
طول الليل	جمال مير صادقي	ت أحمد فتحي يوسف شتا
نون والقلم	جلال آل أحمد	ت ماجدة العناني
الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت إبراهيم الدسوقي شتا
الطريق الثالث	أنتوني جيدنز	ت أحمد زايد ومحمد محيي الدين
وسم السيف	ميجل دي ثربانتس	ت محمد إبراهيم مبروك
المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت محمد هناء عبد الفتاح
أساليب ومضامين المسرح الاسبانوأمريكي المعاصر	كارلوس ميجل	ت نادية جمال الدين
محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت عبد الوهاب علوب
الحب الأول والصحبة	صمويل بيكت	ت فوزية العشماوي
مختارات من المسرح الإسباني	أنطونيو بويرو باييخو	ت سري محمد محمد عبد اللطيف
ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت إدوار الخراط
هوية فرنسا	فرنان برودل	ت بشير السباعي
الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني	نماذج ومقالات	ت أشرف الصباغ
تاريخ السينما العالمية	ديفيد روبنسون	ت إبراهيم قنديل
مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت إبراهيم فتحي
النص الروائي (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت رشيد بنحدو
السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبي	ت عز الدين الكتاني الإدريسي
قبر ابن عربي يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت محمد بنيس
أوبرا ماهوجني	برتولت بريشت	ت عبد الغفار مكاوي
مدخل إلى النص الجامع	جيرار جينيت	ت عبد العزيز شبيل
الأدب الأندلسي	د ماريا خيسوس روبييرا متي	ت د أشرف علي دعدور

صورة الفدائي في الشعر الأمريكي المعاصر   محبة   ت محمد عبد الله الجعيدي

ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي   مجموعة من النقاد   ت. محمود علي مكي

حروب المياه   جون بولوك وعادل درويش   ت هاشم أحمد محمد

النساء في العالم النامي   حسنة بيجوم   ت. منى قطان

المرأة والجريمة   فرانسيس هيدنسون   ت ريهام حسين إبراهيم

الاحتجاج الهادئ   أرلين علوي ماكليود   ت إكرام يوسف

راية التمرد   سادي بلانت   ت أحمد حسان

مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع   وول شوينكا   ت نسيم مجلي

غرفة تخص المرء وحده   فرجينيا وولف   ت سمية رمضان

امرأة مختلفة (درية شفيق)   سينثيا نلسون   ت نهاد أحمد سالم

المرأة والجنوسة في الإسلام   ليلى أحمد   ت منى إبراهيم ، وهالة كمال

النهضة النسائية في مصر   بث بارون   ت لميس النقاش

النساء والأسرة وقوانين الطلاق   أميرة الأزهري سنبل   ت بإشراف/ رؤوف عباس

الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط   ليلى أبو لغد   ت نخبة من المترجمين

الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية   فاطمة موسى   ت محمد الجندي ، وإيزابيل كمال

نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان   جوزيف فوجت   ت. منيرة كروان

الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية   نينل الكسندر وفنادوليا   ت أنور محمد إبراهيم

الفجر الكاذب   جون جراي   ت أحمد فؤاد بلبع

التحليل الموسيقي   سيدريك ثورب ديڤي   ت سمحه الخولي

فعل القراءة   ڤولفانج إيسر   ت عبد الوهاب علوب

إرهاب   صفاء فتحي   ت بشير السباعي

الأدب المقارن   سوزان باسنت   ت أميرة حسن نويرة

الرواية الاسبانية المعاصرة   ماريا دولورس أسيس جاروته   ت محمد أبو العطا وآخرون

الشرق يصعد ثانية   أندريه جوندر فرانك   ت شوقي جلال

مصر القديمة (التاريخ الاجتماعي)   مجموعة من المؤلفين   ت لويس بقطر

ثقافة العولمة   مايك فيدرستون   ت عبد الوهاب علوب

الخوف من المرايا   طارق علي   ت طلعت الشايب

تشريح حضارة   باري ج. كيمب   ت أحمد محمود

المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)   ت. س. إليوت   ت ماهر شفيق فريد

فلاحو الباشا   كينيث كونو   ت سحر توفيق

مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية   جوزيف ماري مواريه   ت كاميليا صبحي

عالم التليفزيون بين الجمال والعنف   إيڤلينا تارروني   ت وجيه سمعان عبد المسيح

النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس   عاطف فضول   ت أسامة إسبر

حيث تلتقي الأنهار   هربرت ميسن   ت أمل الجبوري

اثنتا عشرة مسرحية يونانية   مجموعة من المؤلفين   ت نعيم عطية

الإسكندرية تاريخ ودليل   أ. م. فورستر   ت حسن بيومي

قضايا التنظير في البحث الاجتماعي   ديريك لايدار   ت عدلي السمري

صاحبة اللوكاندة	كارلوس جولدوني	ت سلامة محمد سليمان
موت أرتميو كروث	كارلوس فوينتس	ت أحمد حسان
الورقة الحمراء	ميجيل دي ليبس	ت علي عبد الرؤوف البمبي
خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت عبد الغفار مكاوي

(تحت الطبع)

الشعر الأمريكي المعاصر

الجانب الديني للفلسفة

الولاية

المدارس الجمالية الكبرى

مختارات من الشعر اليوناني الحديث

بارسيفال

العلاقات بين المتدينين والعلمانيين في إسرائيل

عدالة الهنود

جان كوكتو على شاشة السينما

الأرضة

غرام الفراعنة

نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية والقوانين المالحة

القصة القصيرة (النظرية والتقنية)

التجربة الإغريقية حركة الاستعمار والصراع الاجتماعي

العنف والنبوءة

خسرو وشيرين

العمى والبصيرة (مقالات في بلاغة النقد المعاصر)

وضع حد

التليفزيون في الحياة اليومية

أنطوان تشيخوف

من المسرح الإسباني المعاصر

تاريخ النقد الأدبي الحديث (الجزء الرابع)

حكايات ثعلب

شامبوليون (حياة من نور)

الحورية الهاربة

الإسلام في السودان

العربي في الأدب الإسرائيلي

آلة الطبيعة

ضحايا التنمية

المسرح الإسباني في القرن السابع عشر

أيديولوجي

تاريخ الكنيسة

فن الرواية

ما بعد المعلومات

علم الجمالية وعلم اجتماع الفن

المهلة الأخيرة

الهيولية تصنع علماً جديداً

مدرسة فرانكفورت نشأتها ومغزاها

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٢٩٨١ / ٢٠٠٠

الترقيم الدولى (I. S. B. N. 977 - 305 - 197 - 8)





SELECTED CRITICISM

BY

T. S. ELIOT

يضم هذا الكتاب ، بأجزائه الثلاثة ، مختارات وافية من نقد الشاعر والناقد الإنجليزى ت . س . إليوت (١٨٨٨ - ١٩٦٥) الأدبى والاجتماعى والفلسفى والدينى عبر السنين .

سيجد القارئ هنا كتابين كاملين لإليوت هما : « جدوى الشعر وجدوى النقد» و « وراء آلهة غريبة » فضلاً عن مختارات من أعماله الأخرى :

الغابة المقدسة ، كُتّاب مسرحيون من العصر الإليزابيثى ، مقالات مختارة ، فكرة مجتمع مسيحى ، إلى لانسلوت أندروز ، المعرفة والخبرة فى فلسفة ف. هـ . برادلى ، فى الشعر والشعراء ، نقد الناقد ، جورج هربرت ، ألوان من الشعر الميتافيزيقى .

كما تضم أجزاء الكتاب الثلاثة إسهامات إليوت فى كتب من تأليف أو ترجمة أو تحرير غيره ، ومقدمات الكتب من تأليف سواه ، وكتابات وأقوال له فى مناسبات مختلفة ، ومقدمات لمسرحياته ولنص فيلم « جريمة قتل فى الكاتدرائية » ، ومراسلاته الشخصية ، ومقتطفات ، ومئات المقالات التى أسهم بها فى صحف ومجلات أدبية توقف الآن معظمها عن الصدور ، ولم تجمع من قبل بين دفتى كتاب .

إن إليوت يبرز من هذه المختارات واحداً من أولئك النقاد العظ يغيرون من طرائق التفكير والحساسية ، ويُثوّرون الذائقة الشع جزء من موروث الشعراء والنقاد الإنجليز أمثال : بن جونسون ، وپوپ ، وصمويل جونسون ، ووردزورث ، وكولردج ، وشلى ، وأرن الموروث الذى يدين له عالم الأدب بالكثير .

الغلاف : عماد حليم

